

# O Sonho de uma noite de verão

LAWRENCE FLORES PEREIRA

Já foi observado por muitos críticos que os três “roteiros” do *Sonho de uma noite de verão*, correspondentes aos mundos de Teseu, dos seres fantásticos e dos amantes, parecem não se combinar razoavelmente, que há certa incongruência entre as partes.<sup>1</sup> Com efeito, o primeiro efeito produzido pela peça é de estranheza. É uma peça que desafia aquelas regras – conscientes ou não – que inevitavelmente e à despeito de nossas resistências condicionam e direcionam parte de nossos juízos estéticos. Sem dúvida, essa estranheza produz-se em boa parte graças à presença do feérico na obra, com seus elfos, fadas e gênios. Mas para isto também contribui o fato de que os diversos roteiros parecem ligados artificialmente. A história dos amantes, a de Teseu e Hipólita, assim como a dos mestres operários e dos seres fantásticos parecem interligar-se debilmente demais para conformarem um todo harmônico. Os contatos e embates parecem acidentais demais, as fugas por demais precipitadas, os desfechos estranhos e inverossímeis. Afora isso, a ação de todos os personagens, salvo Teseu, é condicionada por uma ação externa e fantástica, verdadeira intrusão do inve-

<sup>1</sup> Cf. GIRARD, René. *Shakespeare. Les feux de le envie*. Paris: Bernard Grasset, 1990. René Girard menciona a reação negativa de intelectuais como George Orwell e também Samuel Pepys, este último tendo certa vez confiado ao seu diário que nunca em toda a sua vida vira uma peça tão insípida e ridícula. Derek Traversi em seu texto crítico *Shakespeare: the young dramatist* limita-se a afirmar que o *Sonho* não é muito mais do que uma “delicada e tênue peça de decoração”. In: FORD, Boris. *The pelican guide to English literature* (v. 2 – *The age of Shakespeare*). Penguin, 1975. O ponto de vista de H. B. Charlton tende a ser mais ameno, mas sua tentativa de relacionar os diversos roteiros, ainda que enriqueça muito a compreensão de diversos aspectos histórico-ideológicos do texto, não chega a ser um sucesso. Cf. CHARLTON, H. B. *Shakespearean comedy*. London, New York: Methuen, 1984, p. 100-122.

rossímil numa história que, até o primeiro e segundo atos, tinha tudo para terminar razoavelmente com uma aplicação menos alucinante de fantástico.

Ainda que certa indistinção complique bastante a compreensão da peça, um problema destaca-se do restante, aderindo à nossa mente logo à primeira leitura, que é o tema amoroso dos dois casais da comédia. Desde o início, ficamos sabendo que vamos assistindo a um momento importantíssimo da existência de Teseu, instante posterior às grandes façanhas do herói, ulterior à viagem a Creta, onde, conta a tradição, ele trucidou o Minotauro, que era para livrar os atenienses do cruel tributo a que os submetera o rei Minos.<sup>2</sup> É portanto de um Teseu pós-heróico de que se está a tratar, aquele que agora se retira para dentro dos muros da cidade, e que, vendo os tempos de heroísmo declinarem, adapta-se à vida regrada, retrai-se aos assomos de antanho e resolve inaugurar os grandes empreendimentos civis e legislatórios.<sup>3</sup> Para que isso ficasse bem representado, Shakespeare quis que ele aparecesse em comércio amoroso e metafórico com Hipólita, Hipólita que, para os mitólogos, era a antiga amazona, contra a qual o próprio Teseu teria guerreado e que, derrotada, não viu outro caminho que o de submeter-se como mulher ao poderoso soberano, aceitando curvar a orgulhosa cerviz ao aborrecimento nupcial.<sup>4</sup> Não há conquista

<sup>2</sup> Algumas destas informações obviamente não constam na peça, mas faziam parte do conteúdo narrativo sobre este herói no renascimento. A obra consultada por Shakespeare foi, mais uma vez, Plutarco. Mostrarei ao longo do trabalho como essa idéia se impõe através de pequenas sugestões nas falas dos personagens.

<sup>3</sup> A mais renomada fonte antiga em que Shakespeare baseou a criação de diversos de seus personagens é a tradução de Plutarco que Sir Thomas North empreendeu (1579) a partir da célebre tradução de Jacques Amyot, onde também Montaigne se abeberou para desenvolver seu estilo pitoresco e anedótico. Os fatos relativos à morte do Minotauro e ao subsequente retorno a Atenas são relatados minuciosamente por Plutarco: a passagem da vida heróica para a vida política foi muitas vezes associada, inclusive nos tempos clássicos, ao fim simbólico da ameaça dos seres monstruosos. Ao contrário de Hércules, Teseu adapta-se ao novo mundo da cidade: ele estende o elo entre a derrota dos monstros e a civilização. A influência exercida pelos escritos plutarqueanos na obra de Shakespeare é muitas vezes – como no caso do *Sanho* – apenas superficial e sugestiva, mas há casos em que ela é impressionante, como em *Antony and Cleopatra*, onde até mesmo trechos do biógrafo-historiador grego são copiados diretamente da tradução. Cf. SPENCER, T. J. B. *Shakespeare's Plutarch*. Penguin, 1964.

<sup>4</sup> Não pretendemos com esta retomada do *background* mítico da história fazer uma ilustração vazia e desconectada, o que, aliás, o próprio autor evitou. Analisando, porém, os diversos textos de Shakespeare notamos que o tipo de influência sofrida pelo autor dos diversos textos lidos (inclusive Plutarco) teve sempre um caráter sutil e diverso, incluindo interpretações,

mais desejada por um legislador tão ufano de sua racionalidade, como o é Teseu, do que levar ao leito, para que a submissão seja completa e insuspeitável, essa mulher *farouche*: é a consagração nupcial da *pólis* do espírito operada sobre o altar da carne, que apazigua e unifica, fechando o ciclo das guerras, fundando a paz.

Há uma volúpia no ar, um *frisson antique*, todos ardendo para que o dia chegue em que as núpcias serão celebradas, que vão ser cheias de pompa e estilo e fulgor juvenil. E Shakespeare escreve muito verso e mói muita imagem para falar das revoluções simbólicas dos corpos celestiais, com suas luas, suas erranças sublimes que ditam regras temporais aos mortais e simbolizam tantas coisas quanto a lua pode simbolizar enquanto vai mudando de rosto, a inconstante! Essa conversa toda é muito elevada, muito cheia de magnificência vocabular, com uma versificação primorosa, sem quase nenhum *enjambement*, o que faz os versos terem a desembargada monotonia do soneto; mas o imaginário impressiona pelo acúmulo de aberturas metafóricas: muito pouco do que Teseu e Hipólita dizem vai direto ao assunto – é preciso que a metáfora banhe o aparelho inteiro da comunicação para que as coisas fiquem bem ali, embaixo do manto de encantamento que é onde se quer que a história inteira permaneça.

Quando termina esta breve, porém informativa conversa de Teseu e Hipólita, aparece em cena Egeu acompanhado da filha Hérnia e dos dois pretendentes. Tínhamos um casamento, agora temos um pai inquieto e cioso de sua autoridade que vai exigir diante do governador da cidade permissão para impor sobre a filha a sua vontade. O curioso da cena é que o mesmo Teseu que segundos antes aparecia como um noivo um tanto ansioso vai ter agora de esquecer as regras cortesias para assumir a postura do cidadão. Egeu, ao que parece mais confiante com a presença de Teseu, começa a deliberar: chama junto a si Demétrio, prometendo-lhe, intempestivamente e sem grandes cuidados, entregar a mão da sua filha em casamento. Feito isso, a fúria sobe-lhe à cabeça, quando dirige-se a Lisandro, que ele acusa de tentar seduzir sua filha com presentes, canções e outros encantamentos do gênero *galant homme*. A cena é rápida. Tendo escutado com atenção as queixas do pai aborrecido, Teseu limita-se a endossar o direito paternal, condizendo sua atitude com o novo espírito de legislador e o senso de racionalidade de que está imbuído. Mas Hérnia, contrateita, querendo ser razoável com seus sentimentos de moça,

alterações e “contaminações” tênues e quase imperceptíveis. Mostraremos mais adiante em que sentido este *background* influenciou bastante na construção de alguns diálogos entre Teseu e Hipólita.

quer também desfiar seus pequenos pensamentos, e diz com toda a ingenuidade do mundo que não entende porque o pai prefere Demétrio a Lisandro, já que ambos desfrutam de condição bastante semelhante no *monde*, sendo que Lisandro até parece desfrutar de melhor posição. Entretanto, reagindo como todo bom pai, Egeu está incomodado que o marido da filha seja alguém que ela deseje tanto. É o próprio que cita um a um todos os pequenos artifícios e encantamentos de que Lisandro lançou mão para cortejá-la. O bom velho está irritado, indignado com tudo isso – e sobretudo atônito que ela tenha mostrado possuir vontade e, mais do que vontade, um desejo um tanto afogueado pelo radiante e jovial rapaz. Tudo isso nos obriga a admitir que ele quer mesmo é castigar a filha por uma traição que ela ainda não aperfeiçoou em companhia de Lisandro.

O ciúme de Egeu é óbvio e incontestável. Mas tem alguma função no futuro da história? Lisandro é um bom rapaz, belo, bem colocado, par do seu rival, nada tendo a dever. Egeu não está preocupado muito com o destino da filha, o sucesso de um possível casamento, com sua dignidade ou honra no espectro social. É o caso, simplesmente, de um pai que não tolera, não quer nem ouvir falar de que a filha se apaixonou, e esse sentimento atribulado está tão bem velado que é possível que nem o próprio Egeu chegaria a uma conclusão definitiva de porque prefere Demétrio, e não Lisandro. Seja como for, depois de todas estas demonstrações de incestuoso ciúme paterno, a questão é enterrada, esquecida, e chegamos à conclusão que a atitude zelosa do pai, com todos os sentimentos tão naturais e tão interessantes nela implicados, é apenas um agente detonador para os desenvolvimentos subsequentes. Essa mesma atitude de um pai enfurecido com a sinceridade da filha é detectável em outros personagens shakespearianos. Na célebre primeira cena de *Rei Lear*, este aparecia sentado em seu trono, transformado em bobo (*fool*) e juguete dos interesses perversos de duas de suas filhas e rejeitando abrupta e ciumentamente, num erro que lhe custará a sanidade, a marcante sinceridade da amável e fiel Cordélia. Em *Lear*, o problema estendia, contudo, amplos arcos sinistros sobre toda a peça, encontrando seu desfecho a um tempo amargo e misericordioso no encontro de Lear e Cordélia: a questão-Cordélia – mesmo que a personagem não aparecesse em pessoa – estava sempre a envenenar o ar, sempre presente, nunca nos abandonava, era combustível para todo o drama, assim como a traição de Regan e Goneril. Mas no *Sonho*, esse pecado original do ciúme não é mais que um deflagrador cuja chama perdeu o sentido após ter sido acesa, e esse secreto incesto, para o qual Freud teve tantos olhos quanto um Argos desconfiado que vê

fuga em tudo e em tudo vê uma fuga, não terá nenhum desenvolvimento, não influirá em nada do que acontecerá nas cenas subsequentes.

Estes são os preliminares da problemática amorosa, os inícios detonadores. O casamento de Teseu e Hipólita é um assunto que se solucionará de modo prático no final. Já a história dos quatro amantes será desenvolvida no meio da peça. Não é impossível pensar todos os acontecimentos estendendo-se até a encenação teatral dos mestres operários, no final, como uma representação dilatada e espiritual de um ato de escolha. Graças à sábia interferência feérica, Demétrio teria tomado consciência de sua condição e resolvido ficar com Helena. Seja como for, a ampla parábola das aventuras no bosque com seu imaginário quimérico e caprichoso sugere bem mais coisas que uma simples alegoria deliberativa e mais também que qualquer interpretação a ser feita dos desejos, andanças e das trocas dos amantes. Pois faz grande diferença que se represente algo com uma linguagem debatendo razões e raciocínios e uma outra que apenas cria um drama fantástico para que venham à luz estes conflitos. No entanto, ninguém discordará de que as passagens de uma cena a outra são tão abruptas que paira a impressão de que se substitui a todo momento um certo círculo cognitivo ou sensitivo por um segundo.

No *Sonho*, isso é evidente antes ainda da cena do bosque, exatamente no segundo ato, quando aparecem os mestres operários, tagarelando e fazendo planos. Temos a impressão de que vamos assistir a um interlúdio cômico à peça verdadeira, pois até ali o comércio de Teseu, Egeu e dos jovens sugeria algo mais sério, talvez uma tragédia pesada de ornamentação. Repentinamente, os mestres saltam para o centro do palco, quebrando, com diálogos não versificados, com sua coloquialidade popular, o ritmo solene, metafórico e elevado das falas da cena I. É imenso o contraste, uma ladeira vertiginosa, quase um desnível tonal, um abismo de gênero que cria um efeito objetivo de *fuga onírica*, imitando um mesmo efeito que é comum encontrar em sonhos, arritmia temática paradoxal, matreira nos desenvolvimentos absurdos e sempre irônica nas combinações extravagantes e humorísticas. É neste momento que compreendemos que o título não é nenhuma metáfora e que há uma imitação de sonho no *Sonho*.

Porque possui o princípio do sonho e rege-se segundo uma lógica cujas mais superficiais manifestações contrastam com o sistema conseqüencial e até verossímil comum a toda encenação, deixa de ser tão impressionante que os diversos roteiros do *Sonho* não se harmonizem num todo. Não só não conformam um todo harmônico segundo tais regras, como não deve ter sido a intenção

do autor de que eles parecessem muito perfeitamente interligados, porquanto a peça inteira é, até certo ponto, uma imitação onírica.

Essa característica, contudo, não constitui novidade. O que nos interessa é em que sentido a peça é uma estilização onírica total, uma vez que Shakespeare tem vários modos de usar o sonho, ora apresentando-o como matéria pura e evidente, ora como uma espécie de princípio estrutural a contaminar a superfície realista de suas peças. Em toda a sua obra é detectável o que se poderia aqui chamar de névoa de sonho, uma nebulosa sempre presente, que age sobre os personagens e contagia suas falas, desempenhando amiúde uma função estrutural nas suas peças.<sup>3</sup> *Hamlet* é um peça lavada de sonho desde a primeira cena, quando os soldados encontram, no alto da torre, o fantasma do rei usurpado. Essa impressão, porém, aprofunda-se em abismo, penetra nas entranhas da consciência à medida que o drama evolui e a rede abstrusa de razões, argumentos, desconfianças e tiques estende seu império sobre o personagem principal. Em *Lear*, existe também uma atmosfera de sonho, de engano, simbolizada pelo rei que, caminhando na planície erma à noite acompanhado do seu *fool*, perde a consciência, o norte e adentra o labirinto da consciência. Em cada um dos casos, o sonho pode ser um pesadelo ou simplesmente um sonho comum, mas, para Shakespeare, o onirismo, com seus movimentos abruptos e repentinos, nunca tem o mesmo sentido nas diversas peças, mas antes são figuras conduzindo a representação trágica ou cômica a determinados pontos críticos, como, por exemplo, a consciência a que chega Lear de seu estado de *foolishness*. É também no plano da estrutura roteirística que manifestam-se as brumas do sono. A rapidez dos golpes é tão chocante e a violência praticada tão difícil de explicar somente com as razões alegadas pelos próprios personagens (quando o fazem) que tudo parece governado pela demência malsã invasora da mente de todo homem adormecido. Considere-se, a título de exemplo, a velocidade fulminante assumida pelos acontecimentos em *Lear*, a visão espantosa e abismal dos *cliffs* de Dover, que não é mais do que uma mentira providencial contada por *poor Tom*, ele mesmo um homem-gênio disfarçado, para dissuadir seu pai de se suicidar, todas elas imagens ou seqüências espantosas e inimaginadas e que nos reportam a algo da ordem do onírico. Os golpes de cena em Shakespeare explicam-se pouquíssimas vezes por uma se-

<sup>3</sup> Contribui muito para esta atmosfera o uso generalizado que muitos elisabetanos fizeram do imaginário cataclísmico e "apocalíptico" de Sêneca com suas metáforas e figuras de transbordamento cósmico a refletir as fúria desregrada dos elementos trágicos.

qüência de razões e conflitos morais evidentes, como é comum acontecer nas obras de Corneille e Racine. No entanto, se causas existem que determinam a seqüência sanguinolenta a que se entrega Macbeth ou a estupidez de Lear ao deserdar a mais fiel das filhas, estão tão disfarçadas que, ao assistir às cenas, tem-se a impressão rarefeita e distante de estar testemunhando espécie de "golpes oníricos de cena" em que tudo pode acontecer, menos a lógica do mundo diurno.

O *Sonho* está permeado dessa atmosfera, mas notemos que ela aqui tem um caráter diverso; que embora se encenem os enganos e desenganos dos jovens amantes, não é realmente uma névoa indistinta que intoxica as ações: não há uma embriaguez secreta e insidiosa. O sonho é aqui um fato quase óbvio, sua presença é, por assim dizer, densa e solene demais para se criar o engano contrapontístico e altamente artístico entre a superfície experiencial concreta e a nebulosa indistinta do sonho. Em outras palavras, não se trata de uma atmosfera onírica como em *Lear*, mas é sonho em estado gracioso, quase bucólico e pastoral, com contornos tão nítidos e delineados que desde o início, ouvindo as elocuições carregadas de metáfora, notando a forma lírica da expressão e vendo em cena seres de existência tão improvável quanto elfos, pomonos na situação de quem assiste a uma fantasia – e assim relaxamos nossa adesão mais séria. Por isso o *Sonho* é uma comédia: o espectador não pode se identificar demais com o drama, deve pôr-se a uma distância irônica, a mesma distância que o próprio Teseu assumirá diante da peça dos mestres operários.<sup>4</sup>

Talvez não fosse aconselhável se fiar demais no aspecto onírico da peça, pelo menos enquanto estivermos interessados em falar dela algo mais pertinaz do que sua névoa de sonho. As dificuldades, no entanto, são grandes, pois, como já se disse, tudo nesta peça acontece como em sonho, as cenas, as fugas, as criaturas fantásticas, a forma dos versos, as cantigas. Sobretudo, na grande cena do bosque, os amantes, Bottom e até certo ponto Titânia fa-

<sup>4</sup> Raymond Picard, a propósito da dimensão cômica na obra de Racine, faz alguns comentários interessantes sobre a recepção do cômico e do trágico: "Tandis que la tragédie exige l'adhésion du spectateur, qui s'oublie en tant que tel, la parodie constitue le spectateur en intelligence lucide, organise la non-crédibilité et creuse l'intervalle entre la scène et la salle. Ici apparaît un des traits essentiels de l'univers comique, qui est de décourager et même d'interdire de la part du public toute communication émotive, toute sympathie." Este comentário é extremamente elucidatório da peça do *Sonho*, que termina exatamente com a apresentação da peça dos mestres operários, considerada como uma mistura de trágico e cômico. Cf. PICARD, Raymond. *Les tragédies de Racine: comique ou tragique*. In: *De Racine au Parthénon*. Paris: Gallimard, 1977.

zem o que fazem somente porque foram encantados por Puck. Não que a presença figurativa de um agente externo ao próprio personagem invalide a ação dramática do personagem. Há as bruxas de Macbeth que provam o contrário. É que mesmo as ações não suscitam aquela mesma adesão a que nos convida geralmente a ação "realista" e automatizada de outros personagens de Shakespeare.<sup>7</sup> Existe algo de um automatismo, que só é aceitável graças à alta densificação poética a que o artista submeteu as falas.

Não obstante tais dificuldades, há algumas coordenadas que podem senão ajudar a situar o problema da peça, pelos menos mostrar o quanto a expressão dada a tais problemas é uma figura ainda em gestação. O primeiro destes problemas já havia sido mais ou menos situado acima, e é o amoroso. Logo depois que Egeu retira-se acompanhado de seu predileto Demétrio e, para nossa surpresa, deixa sozinhos Lisandro e Hérnia, estes combinam um encontro na floresta, a fim de fugirem da cidade e às prerrogativas injustas que os condenam ao afastamento. Hérnia não tem outra escolha; Teseu deixara claro o destino que se reserva às que não seguem as determinações paternas: levar uma vida de retiro virginal, cantando hinos para a lua estéril ou sofrer a punição fatal. Por tudo isso, a peça parece que vai correr para o velho tema amoroso da fuga, da contestação do imperativo paterno, e seguir, mais ou menos, a lógica mais trágica de *Romeu e Julieta*, sem, é claro, o ódio encarnado das vendetas italianas. Mas subitamente, quando menos se espera, surge este outro elemento: o bosque, o mato, o lugar habitado pelos seres fantásticos, elfos, fadas que fazem suas rondas fluidas pelas trilhas, voejando pelas brumas encantadas. Quando a peça sai dos muros da cidade e adentra as sombras da floresta escura, as ações vão perder sua consistência real, sentimental e logicamente determinada para metamorfosearem-se num jogo exuberante em que o exercício da vontade humana – vontade com paixão ou sem – é praticamente nulo. Afora isso, em toda peça, mas especialmente nas perambulações florestais, sente-se com certa intensidade o modo de representar dos mistérios religiosos: é a forma mais dura de um personagem, a ausência quase completa de relevo pessoal e característico e um fundo que parece ainda querer se apresentar sob a forma de uma alegoria, embora isso não seja levado às últimas instâncias.

<sup>7</sup> Não há dúvida que o uso do termo "realista" é aqui problemático, mas foi empregado restritamente para expressar tipos de personagem em cujas ações é muito mais tênue o concurso artificial da forma e do lirismo e que possuem, ao mesmo tempo, uma profundidade espiritual suscitada tanto pelo relevo do caráter (Cleópatra) como pela ordem expressiva dos fatos (Lear).

Este contraste entre cidade e floresta, entre mundo civilizado e mundo feérico é o mais evidente de toda a peça. Os amantes, quando decidem fugir dos rigores da cidade, ganham o mato, lugar emblemático do desregramento, das permutações e da fuga social. Shakespeare aqui simplesmente reelabora um antigo tema muito corriqueiro no romance de cavalaria, que ganhou as mais diversas formas. No romance de Tristão e Isolda de Berowl, a fuga para a floresta destes dois amantes assinala uma ruptura com os desregramentos do poder perpetuados pelos *felons* por cujas maquinações se deixa influenciar o Rei Artur. A floresta é o espaço de passagem de todo herói da cavalaria, lugar onde vivem tanto os que atravessam um período iniciatório, quanto os loucos, os bandidos, os foras-da-lei, e esse *topos* ganhará mesmo um sentido alegórico e espiritualizado quando Dante introduzi-lo nos primeiros versos do *Inferno*. No *Sonho* esta imagem está enriquecida pela aquisição "folclórica". A grande curiosidade que suscitou em alguns meios renascentistas os resquícios de superstições pagãs entre os camponeses da Europa, está aqui perfeitamente ilustrada, mas também interessantemente usada.

Reserva-se ao cenário silvestre as cenas de trocas e magias, ao passo que o ambiente da cidade só comporta o rigor racional e autoconsciente de Teseu. Essa faceta racional de Teseu já foi sugerida acima, mas convém colocá-la agora em contraste com o outro lado, o lado hostil à civilização e a irrupção sempre iminente das forças terrenas das quais ele é a negação encarnada. Antes de tudo, convém assinalar que a escolha de Teseu para preencher esta função de legislador não é de modo algum um acaso, mas reflete palidamente certos traços fugidios do Teseu de Plutarco. Estes traços falam sobretudo do Teseu "construtor", "administrador", o herói, que depois de ter cumprido a sua tarefa heróica de ajudar Hércules a varrer da face da terra os monstros, voltou-se às atividades civilizadoras. Aqui em Shakespeare, como já se disse, ele aparece justamente nesse momento em que finalmente será selada a paz simbólica entre a cidade e as amazonas. É ele próprio que evoca a lembrança deste passado próximo, quando, em batalha, submeteu Hipólita e as amazonas.

Hippolyta, I woo'd the love of thee with my sword,  
And won thy love, doing thee injuries;  
But I will wed thee in another key,  
With pomp, with triumph and with revelling.

Esse sentido alegórico ou simbólico que tentamos deduzir não chega a ser óbvio ao longo da peça. Na personalidade de Teseu há pouco de um homem que não reconhece os mistérios do outro

lado emblematicamente figurado pela floresta, lado em que a paixão e a fantasia mergulham em sonho os preceitos do senso comum e da razão. Nestas suas palavras

The lunatic, the lover and the poet  
Are of imagination all compact:  
One sees more devils than vast hell can hold,  
That is, the madman: the lover, all as frantic,  
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt:  
The poet's eye, in fine frenzy rolling,  
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;  
And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet's pen  
Turns them to shapes and gives to airy nothing  
A local habitation and a name.  
Such tricks hath strong imagination,  
That if it would but apprehend some joy,  
It comprehends some bringer of that joy;  
Or in the night, imagining some fear,  
How easy is a bush supposed a bear

não se revela um homem para quem sejam estranhas estas visões fantásticas produzidas pela fantasia, mas alguém que as experienciou o bastante para saber abafar com autoridade seus avanços sempre iminentes. Conhece muito bem o efeito da fantasia e por isso conhece também um antídoto fulminante: no caso, simplesmente este discurso seguro de si, afirmativo, que não vacila, que mostra tanta certeza que é capaz de convencer até o mais bruto dos seres da eficácia da razão e da ordenação. Ele não nega o fato da "fantasia" como um moralista negaria, mas com conhecimento de causa. E o seu é tão abrangente que ele sabe expressar convicções com uma firmeza que não deixa margem de contestação para os que o rodeiam. Impõe-se como inteligência repleta de experiência, que, conhecedora dos meandros da alma humana, sabe que tudo é questão de erigir uma ilusão, e, no caso, uma ilusão de superioridade da ordenação civilizadora. Como escolheu não só para si como para seus subordinados e sua mulher a vida regrada da cidade, apaziguando as forças fantásticas, *estatuí* limites precisos, relegando o "sonho" amoroso e poético ao universo etéreo do que inexistente e não merece crédito.

Mas Teseu é mais do que um tirano preocupado em deter o avanço das forças estranhas. Essas forças secretas que são como circuitos zunindo no interior da alma humana, ele as conhece com a palma da mão e as sabe administrar com uma economia magistral, gentil e docemente maquiavélica.

Controlador, é capaz de detectar o elemento selvagem, antes mesmo de ele se conformar e tomar consciência de si. Hipólita em tudo parece tão completamente a noiva de Teseu e uma simples mulher que é difícil acreditar que andou armada no passado, metendo-se em pelejas contra os homens e ameaçando a boa paz das cidades. Mas, como naquela antiga fábula de La Fontaine que conta a história de um homem que, de tanto fazer prédicas e rogar a Deus, conseguiu que sua gata fosse transformada numa mulher *en tout et partout*, os velhos hábitos da antiga condição de Hipólita, embora não cheguem a completar-se em atos, irrompem, de vez em ora, num comentário, numa lembrança, num aparte, pondo Teseu em alerta, ele que tem um faro absolutamente implacável para detectar o menor sinal de algo positivamente animal. É o que acontece na cena curiosa da caçada que precede o reencontro dos quatro amantes com Teseu, Hipólita e Egeu. Hipólita encantada com os sons dos cornos e com os ruídos da caça, põe-se a lembrar dos *good old times*, quando saía em caçadas com Cadmus e Hércules. A reação de Teseu a essa intrusão de um passado misterioso no presente político é imediata, mas tão calibrada, tão destilada que não se faz sentir com violência. Ele demonstra dominar maravilhosamente a arte da manipulação lingüística e amorosa. Ele não diz sim, nem não, não elogia os cães de Hércules, que Hipólita trouxe à lembrança, nem faz qualquer comentário sobre o próprio herói, mas apenas limita-se a comentar das virtudes especiais de seus próprios cachorros.

My hounds are bred out of the Spartan kind,  
So flew'd, so sanded, and their heads are hung  
With ears that sweep away the morning dew;  
Crook-knee'd, and dew-lapp'd like Thessalian bulls;  
Slow in pursuit, but match'd in mouth like bells,  
Each under each. A cry more tuneable  
Was never holla'd shoutto, nor cheer'd with horn,  
In Crete, in Sparta, nor in Thessaly:  
Judge when you hear.

A intenção de Teseu não é simplesmente desviar a atenção de Hipólita, fazendo-a esquecer seus tempos de caçadas em companhia de Hércules, e tampouco gabar ridiculamente a superioridade de seus cães. Ele não se gaba simplesmente de uma superioridade, mas também mostra que espécie de superioridade é esta. Os cachorros de Teseu talvez não sejam tão bulhentos quanto os dos antigos amigos de Hipólita, nem tão alegres, mas são mais resistentes, têm um faro mais aguçado e exato, assim como um fôlego que resiste a longas perseguições. Teseu diz que eles têm papadas

iguais a dos touros da Tessália. O que ele destaca é a força, a resistência, a durabilidade e a fortaleza, qualidades que, inversas ao espalhafato, a alegria pueril e a feliz irresponsabilidade de Cadmus, são por ele astuciosamente elevadas ao topo de uma dignidade. É um sentido de superioridade e de propriedade civilizada que ele quer passar, e para tanto, usa pedagogicamente a imagem da própria Hipólita, prestigiando sua lembrança, torcendo subtilmente a atenção dela para o que ele mesmo deseja. Fica bem claro que Teseu conhece o ser humano. Ele mostra bem quem é e o quanto conhece o ser humano. Destila a medida exata que uma mente ainda sob o efeito de forças estranhas pode assimilar, sem refugar o conteúdo por incompatibilidade. Ele quer se precaver, quer estender seu senso administrativo, ordenador e racional até mesmo à consciência de Hipólita. Vai se casar com Hipólita e, como homem que decidiu derramar com mais prudência a fonte da vida, tem todo o interesse de não só vasculhar os resquícios de sentimentos que ainda insistem em voejar no espírito ainda um tanto *farouche* de Hipólita, como de pedagogicamente mostrar-lhe quão superiores aos desvarios da sua juventude amazônica são as virtudes civilizadoras que ele lhe tem a oferecer.

Há muitas outras cenas em que este traço moral de Teseu se vê assinalado, principalmente na última, onde os mestres operários fazem sua encenação. No entanto, não nos demoremos aqui e, deixando para comentar essa cena mais adiante, façamos alguns comentários sobre os habitantes das floresta. Sabemos logo de início que Titânia e Oberon mantiveram um estreito comércio amoroso com seres humanos normais no passado. Agora, ao que parece, os contatos não parecem ser diferentes, mas Oberon é quem tem levado a vantagem, porque uniu-se a uma jovem indiana, traindo a confiança de Titânia. Pela rápida conversa deles na trilha do bosque, descobrimos que Titânia manteve no passado um comércio amoroso com Teseu, mas agora parece estar obrigada à lógica previsível de aceitar Oberon como natural companheiro. São estes os seres que reinam na floresta, seres etéreos, voejantes, em cuja existência o lugar da lei é vago e indefinido. Quem entrar nestes domínios obscuros arrisca-se a ter os pensamentos alterados, os sentidos transtornados, os sentimentos desviados, e é isso que acontece com os amantes e os mestres operários.

Não é preciso desfiar todos os momentos desde a entrada de Hérnia e Lisandro na floresta. Estes movimentos, estas trocas de sentimentos e de identidade não possuem outra função na economia da peça que a de oferecer um contraste estranho ao regimento racional representado pela figura plena de Teseu. Tentar buscar sentimentos profundos psicologicamente determinados

para estes personagens ou mesmo fundamentar seus desencontros aplicando uma tese de imitação do desejo, tal como o fez René Girard, só tem valor se permitirmos que a idéia de outras peças não "líricas" de Shakespeare contamine o nosso julgamento sobre *O sonho*. Os personagens são planos demais para que se possa falar de alguma ação efetuada pelos instrumentos mais profundos do espírito. Há, sem dúvida, um desejo percorrendo toda essa parte da peça. Trata-se de um sonho. Mas o que se quer aqui assinalar simplesmente é que, se queremos dar uma justa medida de uma obra de arte, temos que considerar não o fundo da sabedoria que ela desfia, mas também o quanto esse fundo se vê aprofundado por uma figuração que vivifique e não só represente os movimentos do desejo. N' *O sonho* há quase um culto da superfície da beleza, da graça e das névoas do sonho. Se há algo secreto que quer irromper no seu interior, é melhor procurar a boca do vulcão em *Antonio e Cleópatra*, *Lear* e outras peças, em que o lirismo é menos acentuado. Mesmo que aceitássemos a presença desse conteúdo mais profundo, teríamos de admitir que ele está tão revestido de um verniz estilístico e lírico que os sentimentos e as flutuações morais lembram mais quadros estéreos e congelados, desprovidos inteiramente dessa abertura através da qual nossa curiosidade e suspeita podem espiar uma paisagem repleta de pressentimentos e intenções variadas.

O fato de não haver este entrecruzamento de figuras em nada diminui o valor da peça. Nela Shakespeare parece ter concebido uma utopia da língua: sustentar um drama tematicamente ralo à base de contínuas injeções de versos moldados artificialmente, até que o tripé mágico da poesia sustentasse sozinho o aparelho inteiro da comédia. *O sonho*, sem dúvida alguma, sustenta-se sobre suas inúmeras qualidades, seus versos, seu imaginário abundante, seus pequenos cantos cintilantes, um conjunto de aspectos que sintetizamos quando lemos a peça, criando uma idéia consideravelmente lúcida: a idéia, como já se disse antes, de um sonho. Há um esqueleto de sentido que, se não é fundamental na obra, tem pelo menos a virtude de estar ali, como uma velha coluna, mas uma coluna caída ao redor do qual vão se enroscando ramos de metáforas, inflorações de versos, camadas sobrepostas de figuras míticas, idéias às vezes soltas, às vezes relacionadas e todo um grupo figuras que evocam os significados da lua e suas transmutações constantes. Se tudo isso faz algum sentido, repito, é graças ao artifício poético, muito particular nesta peça, que tem esta qualidade de acolher os mais bizarros detritos de idéias.

Não quero simplesmente negar um sentido à peça e decretar o seu absurdo total. Ela possui, sim, teses que correm através de

alguns de seus canais, mas elas nem sempre se encontram, nem sempre se fecham ou se fundem, e, o que é mais interessante, elas nunca abandonam sua condição de tese para se fundirem a uma experiência menos artificial dos personagens.

Esta não é uma questão sem importância. Shakespeare é um dos poucos artistas que criou personagens que ao mesmo tempo que são ralos possuem uma dimensão de profundidade, personagens que não possuem profundidade de caráter e personagens que o possuem e, finalmente, personagens que parecem encarnar de tal modo a idéia de ação que parecem meros agentes, golpeados pelo destino. É espantoso notar que Lear, um dos mais conhecidos personagens de Shakespeare, possui traços característicos pateticamente inexpressivos: quando o pensamos só conseguimos saber algo dele pela sua ação, e só por ela. Ele reage à violência de que foi vítima, mas como o faz sem qualquer sabedoria, cai imediatamente presa de uma segunda manipulação. É neste sentido que é ralo, pois não conhece um único momento de reflexão, de silêncio, apenas vai seguindo a seqüência avassaladora das suas reações estúpidas. No entanto, esse caráter ralo de Lear responde perfeitamente ao que ele é, e, no fundo, é o seu melhor traço de caráter, pelo menos até o momento em que ele desperta com a rosto epifânico de Cordélia diante de si. A despersonalização aqui não é simplesmente uma ausência de personalidade e relevo, mas, por assim dizer, a presença do vazio. É uma força extrema, mas que se explica conforme uma certa lógica secreta que ordena a peça. É na verdade uma experiência totalmente diferente da do *Sonho*, onde os personagens são ralos por uma escolha estilística pela representação figural do sonho mais que por efeito de uma evolução dramática no interior da peça.

Depois deste pequeno aparte, volto ao tema anterior do contraste cidade-floresta.

Entre o mundo dos elfos e o mundo dos que habitam dentro dos seguros muros da cidade, existe este terceiro grupo dos mestres operários, que, mesmo fazendo parte da civilização, não representam os mesmos princípios de Teseu, pelo menos não os compreendem a ponto de cultivá-los tão seriamente. Eles são, na verdade, os únicos personagens que podem ser considerados cômicos nesta comédia, os únicos que nos fazem rir um pouco. Como já se disse acima, com a entrada deles em cena, logo no segundo ato, cria-se um contraste absoluto com a seriedade da primeira cena. A troca de tom só é mais abrupta do que normalmente é em Shakespeare porque os mestres são palhaços quase que absolutos e Teseu e seus confrades absolutos homem sérios. Eles também não se misturam nunca com os atores "sérios", estão sempre

sozinhos, em grupo, como crianças. Somente no final aparecem para apresentar sua peça a Teseu. Mas por serem atores representando uma peça, estão separados dos aristocratas pelo cordão higiênico da representação. Assim, as diversas partes conservam sempre uma certa pureza; não há esse comércio rico que encontramos, por exemplo, entre Lear e o seu *fool*. Adiante consideraremos melhor o problema desta representação no final da peça, o que nos ajudará a definir alguns contornos tênues que explicam um pouco a nítida separação que existe entre os diversos grupos.

Poderíamos falar demoradamente da riqueza cômica das cenas em que eles aparecem. É um forma cômica que se assemelha em alguns aspectos a de Aristófanes, sem o tempero amargo. Possui um encanto sobretudo, porque não está contaminado pela sátira, mas tem essa alegre tolice que ilumina os rostos. Os mestres com suas trapalhadas também não são objeto de qualquer tipo de crítica da parte do autor. Se rimos, rimos de seus erros, bufonarias leves, palhaçadas, e também de suas pretensões e modos inconscientemente infantis; como se reúnem, feito uma *trupe* de *pongós* um pouco conscienciosos, corações francos e simplórios, sinceramente angustiados em agradar o patrão. Como os próprios amantes, cuja história ocupa a maior parte da peça, eles não sabem ao certo onde estão pisando e, como aqueles, vivem sob o efeito de um torpor, só que, no seu caso, por força de sua ingênua ignorância. O conhecimento que eles tem de si é maravilhosamente superficial. Expressam-se ao sabor do acidente, fazem suas tarefas, seguem ordens, seguem caminhos sem qualquer ciência, seguindo não se sabe ao certo que desejo ou vontade. Em grupo são verdadeiros palhaços e, quando se organizam, afetam lindamente um tipo de disciplina que lembra a de uma palhaçada militar. É o caso da chamada que faz Quince dos seus colegas, logo na cena dois. Estão ali na sua alegre estupidez, e para serem observados, primeiro por nós, mas, logo depois, por Teseu e sua corte.

Quando eles vão ensaiar sua peça no bosque, Bottom é vítima também de um encantamento de Puck, que o coroa com uma cabeça de asno. Bottom com a cabeça de asno é uma das cenas mais conhecidas do teatro shakespeariano e uma das mais representadas em quadros. Quando finalmente a própria Titânia desperta e se apaixona por Bottom cabeça-de-asno, a lógica alegórica ou simbólica da peça fecha um círculo inteiro. Bottom é o homem-animal, o ser que resume a polaridade civilização-selvageria da peça, e, curiosamente, é o único agora a ser agraciado pelo amor de Titânia. Essa é um honra amorosa que somente Teseu tivera antes dele.



Quando finalmente termina a parte central da peça ambientada na floresta, as fumaças do sonho se dissipam. Despertamos com a voz imperiosa de Teseu que ordena um criado a buscar o *forester*. É dia de novo, estamos no domínio seguro do mundo civilizado. No entanto, não há nada dessas alegorias psicológicas nesta peça de Shakespeare, e por isso os jovens devem aparecer deitados no campo como estavam no "sonho". O próprio Bottom, logo antes, ao se acordar, toma o caminho da cidade, francamente espantado com as aventuras fantásticas que experimentou durante a noite. Fica suspensa a realidade, tudo aconteceu e não aconteceu, foi e não foi, mas, mesmo assim, livres agora dos torpores noturnos, todos parecem duvidar do que aconteceu. Há um clarão absoluto, os espíritos noturnos desocupam em debandada o espaço aéreo para dar lugar ao espírito racional de Teseu. É nesta cena que ele dará o exemplo de seus cães de caça para impressionar Hipólita.

#### A cena na cena: a representação dos mestres

O deleite renascentista na peça dentro da peça, no voyeurismo artístico. Em Shakespeare, essa curiosidade vai se transformando num curioso meio de desvendar os subterfúgios dos personagens ou nuançar reações e contrastes, criar um espelho para que se olhem os personagens enquanto a peça está estacionada e a ação não retome seu movimento. N'O *sonho* há esta peça dentro da peça, mas totalmente assumida. Estamos no terceiro plano e observamos de fora os mestres-atores que são observados também por Teseu e sua corte... que, por seu turno, são por nós observados. Há um círculo perfeito de *voyeurismo* e sentimos continuamente a respiração dos atores, o sentido velado dos apartes, uma certa tensão no ar nascida do *frisson* que geralmente emana de situações sociais onde há muito olhar e muito interesse.

Na peça dentro da peça, temos a nítida impressão de que se está operando aqui um estudo, embora seja difícil saber qual o seu objeto e objetivo. Há um intercâmbio silencioso entre os atores e os espectadores, os dois universos como imensos foles avançando um dentro do outro, para logo recuarem. Entre os espectadores há troca de ditos espirituosos, comentários sagazes e irônicos e mesmo zombarias, mas tudo é muito *cortesão*, muito dosado e, por muito que Lisandro e Demétrio exagerem na medida cáustica do humor, tudo é observação, interesse estudioso, cumplicidade deliciosa e orgulho da razão.

Mas o que leva Teseu a escolher justamente a peça dos mestres, e não as outras que Filóstrato lhe oferece? Quanto à primeira opção da batalha de Hércules contra os Centauros, ele a descarta de imediato, alegando que já contou essa história para sua amada, *in glory of my kinsman Hercules*. Por tudo que já tínhamos dito sobre as preocupações de Teseu com Hércules e com tudo o se relacionasse ao passado *farouche* de Hipólita, não pode haver dúvida de que mais uma vez Teseu está pondo em andamento sua administração. Nada mais desconfortável para Teseu do que ouvir pronunciar o nome de Hércules, pois tem a ligeira impressão de que o grande herói ainda vive na lembrança de Hipólita. Quanto à segunda opção que contaria a história das bacantes trucidando o cantor trácio, ela só pode despertar a inquietação de um homem a ponto de se casar com uma ex-amazona, a qual só aceitou os grilhões do himeneu após ser fragorosamente derrotada pelo herói no campo de batalha. A terceira opção, igualmente descartada, seria uma sátira, mas sua representação, afirma Teseu, seria inconvenientemente para uma cerimônia nupcial.

As explicações de Teseu não precisam ser interpretadas ao pé da letra, mas sugerem alguns aspectos importantes. De um lado, Teseu mostra-se preocupado em manter, na cerimônia nupcial, um ambiente de sadia convivência social. As três primeiras peças por razões diversas são problemáticas, podendo despertar nos espectadores emoções reprovadas pelo administrador Teseu. O assunto Hércules incomoda; a revolta das bacantes, é um perigo encená-la ante uma ex-amazona (nunca se sabe se seu gênio antigo não poderá irromper de súbito). É interessante, contudo, que rejeite também a sátira por uma razão impressionantemente lúcida: ela é *keen and critical*, ou seja, perspicaz e crítica, dois atributos que, desde a nova comédia, passando pelos romanos, italianos e franceses, migraram da sátira à comédia, condimentando esta de um gosto mais amargo, tirando um pouco daquele ar ingênuo que sopra, por exemplo, nas obras de Aristófanes.

Por que Teseu se interessa pela peça dos mestres operários? Na súmula entregada por Filóstrato a Teseu está um curioso resumo.

"A tedious brief scene of young Pyramus  
And his love Thisbe; very tragical mirth."

"Uma cena tediosa e breve do jovem Píramo  
E sua amada Tisbe; um(a) alegria/divertimento muito trágica(o)."

Esses dois versos refletem o ponto de vista de Filóstrato, que é quem se responsabiliza por organizar os "merriments". Ante o estupor de Teseu que, vendo combinadas qualidades tão disparatadas, pergunta-se como é possível encontrar "concordância" (*concord*) dentro desta "discórdia" (*discord*), Filóstrato põe-se a falar de sua experiência emocional ao assisti-la. O sentido paradoxal da súplica fica claro. É um peça breve realmente, não tendo mais de dez palavras, mas, porque não há um só termo corretamente empregado e nenhum ator qualificado para os papéis, é tediosa. Como Píramo tira a própria vida no final, tudo leva a crer que se trata de uma tragédia, mas do tipo que faz chorar de rir, tal a imperícia dos atores e a ingenuidade da representação.<sup>4</sup>

Teseu logo fica sabendo quem são os atores: trabalhadores rudes da cidade que querem prestar homenagem ao seu senhor. A divertida descrição que Filóstrato faz da peça assim como essa informação sobre a origem humilde dos atores fazem com que Teseu decida pela peça dos mestres. Filóstrato reage, afetando uma indignação subalterna que revela um caráter preocupado demais em agradar. Pelo modo um pouco drástico e ridículo com que tenta dissuadi-lo de assistir à encenação dos operários, fica evidente que ele teme ser confundido com a plebe dos mestres. Mas Teseu está absolutamente decidido. Gostou da súplica, gostou da idéia de ver seus súditos encenando. Tem de enfrentar até mesmo a oposição de Hipólita que se queixa da sua escolha. Ele tem um argumento um tanto populista para derrubar os de Hipólita, o de que a um homem culto cumpre compreender tais homenagens e recebê-las com generosidade e bondade, sendo-lhe interdito assumir a postura rígida e desdenhosa do governante indiferente aos humildes esforços feitos pelos súditos para agradá-lo. Quanto aos "erros" já previstos na súplica e que são mencionados por Hipólita como razão para que a peça não seja encenada, Teseu indaga que seria o caso de compreendê-los e aceitá-los, tendo em vista o enorme esforço dos mestres.

Esta postura generosa e "democrática" de Teseu é curiosamente nuançada. Ele não se deixa enganar pelo que vai assistir, mas está curioso de saber os detalhes. Enquanto a peça é encenada, ele a comenta, geralmente com humor, rindo dos erros crassos dos mestres. Não se sabe que postura, se simpática ou antipática, ele assume diante da apresentação e como ele realmente a encara, mas é certo que está curioso em ver como tudo é encenado. O seu inte-

resse é, para usar o termo figurativamente, algo antropológico; ele observa aqueles homens rústicos, incultos, desenformados e *naturais* com uma curiosidade um tanto deliciada de quem vê a infância lutando para ser adulta. Mas não se trata aqui, obviamente, de um antropólogo cauteloso, mas um homem renascentista a observar o que lhe está embaixo, interessado apenas em compreender como certas formas complexas podem ter sua síntese numa mente infinitamente mais simplória. Admirando estes "equivocos" grosseiros dos mestres, ele também os ironiza. Quando Hipólita se queixa de que nunca viu besteira igual àquela peça, ele responde mui razoavelmente que "o melhor do tipo [dramático] são apenas sombras, e o pior deles não é pior que esse, se a imaginação completar [seu conteúdo]".

Essa resposta não é sentenciosa; apenas mostra o quanto Teseu quer dar efeito peremptório à idéia que o leva a assistir com tanta curiosidade a peça. Para ele, compreender a peça dos mestres operários depende da gentileza de um público que supostamente excede em inteligência os atores e que, portanto, tem a obrigação moral e aristocrática de conceder às trapalhadas e erros dos atores um perdão repleto de nobre compreensão. Mostrando-se tão generoso, tolerante, estudioso e mesmo interessado, Teseu revela a que patamar do espírito e da inteligência chegou, pois, para ter chegado ao ponto de rejeitar a postura simplória dos outros espectadores e ousar apreciar as brejeiras representações dos mestres, é certo que formou gosto sólido, perspicaz, assim como erigiu uma inteligência tão eficaz e pessoal que tem pouco a temer e responder aos outros. Ele conhece, é senhor de si e de seu gosto, e por isso pode se aventurar à vontade onde todos temem até mesmo arriscar um passo. Neste Teseu há um pouco do próprio Shakespeare que se figura como razão que observa tudo, mesmo aquilo que escapa ao seu domínio.

Teseu conhece os torneios do espírito e da arte a ponto de poder preencher as lacunas que a imperícia deixa para trás. Ao mesmo tempo, o tom um tanto simpático, a ironia, assim como o pedido de Teseu, após a morte de Píramo, para que não se declame o epílogo, são fatos que mostram que seu desejo não é completar as faltas ou corrigi-las, como ele mesmo propunha aos da corte antes do início da encenação, mas tão somente ver no espetáculo uma peça que é ao mesmo tempo trágica e cômica: é este contraste, garantido em parte pela pretensa imperícia dos mestres, que tanto fascina Teseu. Nesta dimensão, os erros dos mestres operários não são tanto erros quanto uma diferença de representação. Ensaaiaram uma peça conforme seus próprios padrões de tragicidade, ou seja, de modo tosco, sem levar em conta as convenções, sem qualquer

<sup>4</sup> Os conceitos de tragédia e comédia no renascimento variam muito, mas no presente caso trata-se realmente de uma distinção baseada na qualidade feliz ou infeliz do final.

senso de conveniência. A sensação de Teseu ao assistir esta "tragédia" dos mestres assemelha-se a que se pode sentir ainda hoje ao ouvir uma obra tosca da poesia popular. Para nós, as formas desenvolvidas da poesia estão tão relacionadas a uma certa limpidez estética – limpidez que se estende aos mais diversos ramos da expressão e do sentimento – que costumamos a crer que a história contada é algo para se derramar lágrimas. A mescla disparatada, o ecletismo ferem o ouvido acostumado a outro ritmo – e tem um efeito cômico, embora a história, para o poeta e seu público, tenha um sentido sério. Teseu dá este salto de compreensão e preenche o que falta na peça, conclama o seu entendimento para entrar na esfera imaginária dos mestres, e também nisso ele é grande legislador.

#### Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ATKINS, J. W. H. *English literary criticism: the renaissance*. London, 1947.
- BRAY, R. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, 1927.
- BREMOND, Henri. *La poésie pure*. Paris: Grasset, 1926.
- CASSIRER, Ernst. *Descartes, Corneille, Christine de Suède*. Paris: Vrin, 1997.
- CHARLTON, H. B. *Shakespearian comedy*. London, New York: Methuen, 1984.
- CLAUDEL, Paul. *Conversation sur Jean Racine*. Paris: Gallimard, 1956.
- CLARK, A. F. B. *Jean Racine*. Cambridge: Harvard University Press, 1939.
- CRAIG, H. *The enchanted glass: the elizabethan mind in literature*. Oxford, 1950.
- DORAN, M. *Endeavors of art: a study of form in elizabethan drama*. Madison, Wis., 1954.
- FORD, Boris (ed.). *The pelican guide to English literature*. (v. 2 – *The age of Shakespeare*). Penguin, 1975.
- FLUCHÈRE, Henri. *Shakespeare. Dramaturge élisabéthain*. Paris: Gallimard, 1966.
- FRYE, Northrop. *On Shakespeare*. New Haven, London: Yale University Press, 1986.
- GIRARD, René. *Shakespeare. Les feux de l'envie*. Paris: Bernard Grasset, 1990.
- GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955.
- GOLDMANN, Lucien. *Situation de la critique racinienne*. Paris: L'Arche, 1971.
- INGLEDEW, John. (ed.) *Antony and Cleopatra*. Longman, 1991.
- HEGEL. *Vorlesungen zur Aesthetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- KNIGHT, G. Wilson. *The crown of life*. London: Methuen, 1982.
- KNIGHT, R. C. *Racine et la Grèce*. Paris: Didier-Boivin, 1950.
- LEECH, C. *Shakespeare's tragedies and other Studies in seventeenth century drama*. 1950.
- LEVER, J. W. *The elizabethan love-sonnet*. London, 1956.
- MAULNIER, Thierry. *Lecture de Phèdre*. Paris: Gallimard, 1967.
- . *Racine*. Paris: Gallimard, 1935.
- MOREAU. *Racine, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1943.
- NAGLER, A. M. *Shakespeare's stage*. Yale University Press, 1958.

- PICARD, Raymond. *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1977.
- . *La carrière de Jean Racine*. Paris: Gallimard, 1961.
- . *Racine polémiste*. Paris: Pauvert, 1967.
- MUIR, K. *Shakespeare's sources, comedies and tragedies*. Methuen, 1957. v. 1.
- POMMIER, Jean. *Aspects de Racine*. Paris: A. G. Nizet, 1954.
- QUENEAU, Raymond. *Histoire des littératures*. Paris: Pléiade, 1958. v. 3.
- RACINE. *Oeuvres complètes* (org. Raymond Picard). Paris: Pléiade, 1950.
- SAINT-BEUVE, Charles Augustin. *Port-Royal*. Paris: Hachette, 1922.
- SICHÈRE, Bernard. *Le nom de Shakespeare*. Paris: Gallimard, 1987.
- SPENCER, T. J. B. *Shakespeare's Plutarch*. Penguin, 1964.
- STAROBINSKI, Jean. *Racine et la poétique du regard*. In: *L'oeil vivant*, Paris: Gallimard, 1961.
- TAINE, Hippolyte. *Les origines de la France contemporaine*. Paris: Hachette, 1905.
- . *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Paris: Hachette, 1905.
- VINAVER, Eugène. *Racine et la poésie tragique*. Paris: Nizet, 1963.