



SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO





SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

William Shakespeare

Tradução, introdução e notas
Erick Ramalho

JT
Jessitura

Shakespeareanos
CESh
Centro de Estudos

Belo Horizonte
2006

Copyright © da tradução Erick Ramalho, 2006
Todos os direitos da Edição reservados à Tessitura Editora

Capa e Projeto Gráfico
Milton Fernandes

Tradução
Erick Ramalho

Revisão
Solange Ribeiro de Oliveira

Shakespeare, William, 1564-1616

Sonho de uma noite de verão; tradução
de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura Editora,
2006

192 p.; 14 x 21 cm

1. Teatro inglês - Comédias. I. Título. II. Série

CDD 822.33

CDU 820

ISBN: 85-99745-02-6 Brochura

ISBN: 85-99745-03-4 Capa Dura

Tessitura Editora
Av. Getúlio Vargas, 874 . sala 1503
30112 - 020 . BH . MG . Brasil
31 3262 0616 . www.tessituraeditora.com.br

"OBERON [*Para Puck*]

O que fizeste? Mas que erro grosseiro.

'Stá posta a flor em amor verdadeiro.

Teu erro enganou amor de verdade

E fez um falso amor em realidade.

PUCK

É o destino: Erra um homem honesto,
Frente à falsidade de todo o resto." (3.2. 93-98)



Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh)



Editora Geral
Aimara da Cunha Resende

Editor Adjunto
Erick Ramalho

Comissão Editorial
Prof. Dr. Ángel-Luiz Pujante - Universidad de Murcia (Espanha)
Profa. Dra. Elinês Oliveira - UFJP
Prof. Dr. José Roberto O'Shea - UFSC
Profa. Dra. Margarida G. Raven - FAP
Profa. Dra. Marlene Soares dos Santos - UFRJ
Prof. Dr. Michael Warren - University of California, Santa Cruz
Prof. Dr. Saulo Cunha S. Brandão - UFPI
Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira - UFMG
Prof. Dr. Thomas LaBorie Burns - UFMG

Comissão Revisora
Profa. Dra. Adelaine LaGuardia - UFSJ
Profa. Dra. Anna Stegh Camati - UNIANDE
Profa. Dra. Liana Leão - UFPR
Profa. Dra. Magda V. S. Tolentino - UFSJ
Profa. Dra. Márcia Martins - PUC-Rio
Profa. Dra. Marlene Soares dos Santos - UFRJ
Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira - UFMG

www.funedi.edu.br/cesh
cesh@funedi.edu.br



APRESENTAÇÃO

O Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh) é uma associação nacional de pesquisa e apoio a produções artísticas relacionadas a William Shakespeare e, de modo geral, ao Renascimento inglês. Tem sua sede no Centro de Pós-Graduação e Extensão da Fundação Educacional de Divinópolis, da Universidade do Estado de Minas Gerais (FUNEDI-UEMG), em Belo Horizonte, onde abriga uma biblioteca e uma videoteca para uso por pesquisadores, profissionais de Artes Cênicas e demais interessados.

Contemplando parte dos objetivos do Centro de Estudos Shakespeareanos, a Tessitura Editora iniciou publicações do Selo CESH que visam oferecer a pesquisadores, profissionais de arte dramática e leitores em geral subsídios tanto para maior conhecimento da obra de Shakespeare quanto para produções teatrais conscientes dessa obra, a partir de traduções anotadas das peças e poemas; de estudos críticos traduzidos; e de obras inéditas resultantes de pesquisa de autores brasileiros, membros do Centro de Estudos Shakespeareanos.

O Selo CESH se subdivide, assim, em três séries:

1. Traduções da shakespeareana;
2. Traduções de obras críticas internacionais, inéditas no Brasil, e de relevância para o aprofundamento do estudo de Shakespeare e/ou de outros autores do Renascimento inglês;
3. Estudos críticos brasileiros dessas obras, desenvolvidos por membros do CESH.

A seleção das obras a serem publicadas pela Tessitura Editora, sob o Selo CESH, é feita por um Conselho Editorial internacional e de reconhecido saber. As traduções publicadas passarão, sempre, por um revisor com conhecimento sólido da shakespeareana.

A tradução e as notas explicativas são de inteira responsabilidade dos tradutores, respeitando-se a abordagem cultural e as normas básicas de publicação do Selo. Da mesma forma, as idéias apresentadas nas obras brasileiras inéditas são de inteira responsabilidade de seus autores, sempre de acordo com as referidas normas.

Com a criação do Selo CESH, o Centro de Estudos Shakespeareanos e a Tessitura Editora esperam estar preenchendo uma lacuna há muito constatada por estudiosos e interessados no dramaturgo inglês e na sua relação com seu tempo e sua cultura. Isso, na certeza de estarem desenvolvendo um trabalho sedimentado em pesquisas acadêmicas, mas viabilizado através de uma linguagem acessível ao leitor comum, sem, contudo, minimizar a qualidade que tais publicações exigem.

Como Editora Geral do Selo CESH, não poderia deixar de agradecer, aqui, o entusiasmo e a confiança em nós depositada pela equipe da Tessitura Editora, em especial a competente e simpática atuação de sua Diretora, Maria Adélia de Barros, a tranqüila, dedicada e segura assistência do Editor Adjunto, Erick Ramalho, e a permanente e inestimável participação dos colegas José Roberto O'Shea, Marlene Soares dos Santos e Solange Ribeiro de Oliveira, sem cujas sugestões este nosso trabalho estaria muito empobrecido. A estes, os possíveis louros da empreitada. Os erros são meus.

Belo Horizonte, fevereiro de 2006.

Aimara da Cunha Resende
Editora Geral

TRADUÇÕES DA SHAKESPEARIANA

A série *Traduções da Shakespeariana*, do Selo CESH, será feita a partir de um texto básico escolhido pelo(a) tradutor(a) entre as edições padrão em língua inglesa. Esse texto básico será sempre cotejado com mais quatro ou cinco textos ancilares, de escolha do tradutor de cada peça, e internacionalmente reconhecidos como de alto valor acadêmico e como resultado de pesquisa profunda. Tanto o texto básico quanto os ancilares serão usados como referência, mas não como modelo de edição, visto esta se moldar nas normas do Selo e nas escolhas do tradutor.

Norteadas por princípios de tradução cultural, as traduções aqui oferecidas ao público leitor e à classe teatral buscam resgatar as idéias, as criações verbais, a imagística, a riqueza sonora e rítmica e as estruturas dramáticas de Shakespeare, tornando-as acessíveis aos leitores e/ou às platéias brasileiros(as), sem vulgarizá-las ou deturpá-las com rodeios ou linguajar pseudo-culto, que, na ilusão de se aproximarem do “Bardo”, apenas contribuem para a incompreensão de seu pensamento e o desinteresse por sua obra.

A convicção de que Shakespeare criou peças para serem vistas e apreciadas simultaneamente pela nobreza e pelo povo levou-nos a optar pela tradução cultural, único meio, a nosso ver, de se alcançar o grande público, aproximando-nos, assim, no Brasil do século XXI, do que o próprio Shakespeare fez na Inglaterra Renascentista. A beleza da linguagem do “Bardo” não se calca no rebuscamento nem em termos comuns apenas a especialistas ou conhecedores profundos do vernáculo clássico, mas sim na imagística, no ritmo, nos trocadilhos, nos jogos verbais, na poesia. Sua riqueza se faz da compreensão profunda do ser humano, que levou a shakespeareana à condição de obra perene que, em qualquer lugar do mundo, tem atingido as mais variadas camadas sociais, cultu-

rais e artístico-literárias. São exatamente essa beleza e essa riqueza que buscamos resguardar em nossas traduções.

As peças oferecidas pelo Selo CESH serão, assim, quando necessário, vertidas através de transposições de imagens, jogos de palavras, ditos populares, e até mesmo nomes próprios que, não existentes no português do Brasil, ou já extintos em nosso tempo, busquem, quando traduzidos, resgatar a idéia original sem prejudicar o seu conteúdo, mas tornando mais clara sua mensagem para o público brasileiro. Sempre que se fizer necessário tal tipo de versão, será ele esclarecido em notas de rodapé. Será seguido o critério que norteia a obra do dramaturgo, relativamente à linguagem em verso ou prosa, conforme ele próprio usa uma ou outra das formas.

Para maior esclarecimento, e visando tornar conhecidas certas alusões, no texto shakespeariano, à mitologia, ao contexto de época, a outros domínios da arte, como a música e a dança, por exemplo, ou a quaisquer outros assuntos, serão apresentadas explicações para as mesmas, também em notas de rodapé, da mesma forma que se faz em edições críticas em língua inglesa. Como os tradutores estarão cotejando edições em língua inglesa reconhecidas como de alto valor acadêmico, sempre que necessário, as notas de rodapé farão referência aos editores consultados.

Belo Horizonte, fevereiro de 2006.

Aimara da Cunha Resende
Editora Geral

WILLIAM SHAKESPEARE: HOMEM CERTO, NO LUGAR CERTO, NA HORA CERTA

Quando Shakespeare nasceu, em 1564, a Inglaterra era um país em transição em todos os sentidos. Com a reforma religiosa, iniciada em 1533, por Henrique VIII, que havia se desligado de Roma, declarando-se Chefe Supremo da Igreja na Inglaterra, mantendo uma atitude de relativa tolerância para com a crença e os ritos católicos, deu-se o primeiro impulso modificador. Mas muita água correria, até que o país se acalmasse e tivesse definidos seus rumos.

Com a morte de Henrique VIII, em 1547, subiu ao trono, aos nove anos de idade, Eduardo VI, seu filho do terceiro casamento, com Jane Seymour (Maria, filha de Catarina de Aragão, e Elisabete, filha de Ana Bolena, foram declaradas bastardas), e os ingleses passaram a ser governados pelo Duque de Somerset, tio e tutor do jovem rei, o qual assumiu o título de "Protetor do Reino". Diferentemente de Henrique, Somerset era um protestante ferrenho, decidido a erradicar o catolicismo que, havia séculos, norteava a espiritualidade do povo. Nessa época, os ingleses passaram a ser obrigados a usar o *Livro de Orações Comuns* (*Book of Common Prayer*), publicado em 1549 e revisado em 1552, e a assistir ao culto protestante, nos domingos, sob pena de serem multados ou presos. Outro forte golpe, para a religiosidade popular, foi a tomada das capelas onde se veneravam os mortos e se faziam doações pelas almas do Purgatório. As capelas foram declaradas bens do governo e os súditos forçados a abandonar, pelo menos em seu comportamento religioso visível, sua crença secular. Afastaram-se os ritos, mas seria difícil modificar-se a fé apenas por editais públicos.

Morto Eduardo, em 1553, passou a governar sua irmã, Maria, cognominada "Maria, a Sanguinária" (*Bloody Mary*), por sua tenaz perseguição aos protestantes. Filha

da primeira esposa de Henrique, e vítima da separação dos pais, Maria era católica fanática, fé que se intensificou com seu casamento com Felipe II da Espanha. Tal casamento fez surgir uma forte resistência dos súditos à rainha.

A Inglaterra até poderia ter se mantido católica, mas, morta Maria, em 1558, a nova dirigente passou a ser Elisabete I, filha do segundo casamento de Henrique VIII. Elisabete tinha interesse em que o país voltasse à religião fundada por seu pai, pois só assim seria aceita como sucessora legítima do trono. Seu primeiro Parlamento legalizou a doutrina instaurada por ele. As atitudes prescritas pelo protestantismo episcopal firmaram-se, então, no país, mas os antigos súditos não poderiam, de um dia para o outro, simplesmente passar a acreditar na nova fé. Retiraram-se altares, fecharam-se capelas, afastaram-se bispos, eliminaram-se das igrejas santos, cruzes, e outros sinais da antiga devoção, mas os mais velhos e, mesmo, a geração de Shakespeare sentiram-se envolvidos por uma religião ainda mal delineada. Os fiéis poderiam adaptar-se, tornando-se “conformistas”, ou se transformar em protestantes extremados, os “puritanos”; ou, ainda, poderiam ser os “cripto-católicos”, que assistiam aos cultos dominicais da nova religião, evitando as penalidades caso não o fizessem. Estes, entretanto, permaneciam católicos fervorosos, interiormente ligados à fé em que haviam sido criados, chegando a realizar seus próprios rituais, em pequenos grupos, em suas casas.

Elisabete I era mulher inteligente e sabia que uma atitude drástica relativa à religião só poderia ser prejudicial ao seu governo, no que era apoiada por seu principal ministro, William Cecil, Lord Burghley. Não houve grandes perseguições religiosas e padres católicos só eram condenados à morte após julgamento, se não declarassem, apesar das torturas a que eram sujeitos, que reconheciam em Elisabete a rainha legítima da Inglaterra, e Chefe Suprema da Igreja. Eram julgamentos políticos, sem aparência de perseguição religiosa. A política conciliatória da rainha permitiu a manutenção de festas considera-

das pecaminosas pelos puritanos, mas de grande riqueza popular — o que iria alimentar uma enorme produção cultural, inclusive a obra de Shakespeare.

O Estado encontrava-se debilitado, após os reinados curtos de Eduardo VI e Maria I, e com guerras contra a Espanha, a Irlanda e a França. Esta dominava a Escócia, a qual pediu ajuda à soberana inglesa. Maria Stuart, rainha escocesa, católica, era vista pelos católicos ingleses como a legítima detentora do trono, visão facilitada por sua consangüinidade com os Tudor. Perseguida em seu país, depois de se ter casado com o assassino de seu marido, Maria Stuart pediu asilo na Inglaterra, iniciando um jogo político perigoso, que culminou com sua morte. Mas o ponto alto das lutas externas do país (havia, também, rebeliões internas, como algumas tentativas de destronar Elisabete) foi a vitória da pequena esquadra inglesa, comandada por Francis Drake, um pirata em quem a rainha sabiamente confiou, sobre a famosa “Invencível Esquadra” espanhola, em 1588. Essa vitória foi fundamental para a união política do país, sob Elisabete — o que não quer dizer que, daí por diante, foram só rosas, para o governo — e para a auto-estima do povo.

A Inglaterra, agora, dominava os mares, conquistava novas terras e era reconstruída por uma soberana perspicaz, diplomática, culta, cujos conselheiros, sagazmente escolhidos, trabalhavam com fidelidade para o crescimento do país. Apesar de revoltas que eram vencidas, da grande diferença existente entre os grupos sociais, dos anos em que a escassez de alimentos espalhava a fome, e com os surtos de peste dizimando a população com alguma freqüência, o período elisabetano, cerca de dez anos após a subida da rainha ao trono, foi de desenvolvimento e de aumento da auto-confiança. Tentou-se melhorar as condições dos pobres, cobrando-se impostos para tal fim, nas diferentes comarcas (*counties*); criaram-se alguns empregos; publicou-se, desta vez com algumas modificações, um livro comum de orações; fortaleceram-se os mantenedores da ordem, nas cidades e comarcas. Foi um período de crescimento, dominado pela alta sociedade,

visto que tanto o Parlamento quanto o Conselho Privado eram formados por nobres e membros ricos da classe média. Havia especulação financeira e acordos políticos que buscavam favorecer os privilegiados, nunca os mais fracos, apesar do relativo cuidado de Elisabete em evitar expandir de forma incontrolável o domínio da nobreza, inclusive com sua parcimônia em conferir patentes em troca de altas quantias doadas à Coroa.

Esse foi o período áureo das artes inglesas, com uma plêiade de dramaturgos, poetas, ensaístas, escritores de viagens, retratistas, músicos. Segundo F. E. Halliday¹, foi a única época, até hoje, em que a Inglaterra dominou a música, na Europa. O país e Londres, sua capital, encantavam os visitantes estrangeiros, que falavam com fascinação — e, às vezes, com estranheza — de seus teatros, seus palácios, suas procissões encenadas (*pageants*), da liberdade das mulheres e, é claro, de sua cultíssima e coquete rainha.

Juntamente com essa riqueza de cultura erudita, o país, graças à tolerância religiosa de Elisabete, manteve a cultura popular baseada em ritos e folguedos ligados à religião católica e a cultos pagãos. Possibilitou-se, assim, um intercâmbio entre as faixas eruditas, encontradas especialmente em Londres, e as danças, os jogos, a literatura de panfletos, as “estórias agradáveis” (de conotação altamente erótica) ou livros religiosos (de cunho místico) — uma literatura simples, bastante disseminada entre as massas — movimentos e crendices populares, revividos com entusiasmo no interior e, em parte, também na capital.

Foi nessa Inglaterra, nesse momento glorioso para a arte, que em Stratford-upon-Avon, cidadezinha do interior, nasceu William Shakespeare, o terceiro entre os oito filhos (dos quais apenas uma mulher e quatro homens sobreviveram), e primeiro do sexo masculino, de John Shakespeare e Mary Arden. Casando-se com Mary, vinda de abastada família de um lugarejo vizinho, que, sabe-se,

¹ Halliday, F.E. *England: a concise history*. London: Thames & Hudson, 2002:106.

auxiliava seu pai nas contas da família, e, provavelmente, sabia ler e escrever, John se estabeleceu em Stratford-upon-Avon, onde exerceu várias atividades. Trabalhou com couro, especialmente fazendo luvas, comerciou com lã, emprestou dinheiro a juros, foi membro do Conselho da Cidade e chegou aos postos de Juiz de Paz e Prefeito (*Bailiff*). Mas sua fortuna, bem significativa, decaiu, por algum motivo. Acredita-se que passou a dever muito, e que teve problemas, também, devido à sua possível ligação com a religião católica.

A respeito da infância de William Shakespeare, em Stratford-upon-Avon, quase nada se sabe. Foi batizado na Igreja da Santíssima Trindade, no dia 26 de abril de 1564, mas não se tem certeza do dia exato de seu nascimento. Por ser 23 de abril o dia de São Jorge, santo padroeiro da Inglaterra, e o mesmo em que Shakespeare morreu (segundo a inscrição no monumento erigido a ele), alguns optaram por declarar esse dia como o de seu nascimento. Mas, deve-se insistir, não foi encontrado, até hoje, documento algum que confira validade a essa opção. Foi sepultado no dia 25 de abril de 1616, em lugar proeminente na igreja em que foi batizado.

Como filho de um cidadão de destaque, na cidade, William com certeza deve ter estudado na escola pública local, a Nova Escola Elementar do Rei (*King's New Grammar School*), que, existente desde o tempo de Eduardo VI, havia sido reestruturada e era uma das melhores do país. As atividades nas escolas elementares (*Grammar Schools*) elisabetanas começavam às seis horas da manhã e se estendiam por todo o dia. Era uma educação centrada em língua e literatura latinas. Os alunos das turmas mais adiantadas eram obrigados a se comunicar em latim, já que, na escola, eram proibidos de falar em inglês. Depois de alfabetizadas, aprender o catecismo, e dominar razoavelmente a aritmética, as crianças tinham sua educação continuada através da leitura de autores clássicos, em especial dos romanos, como Ovídio, Cícero, Horácio e Quintiliano. O treino da retórica era, também, sistemático. Tal educação, dada a um menino inteligente, com provável

tendência natural à literatura e à dramaturgia, era o suficiente para formar o futuro “Bardo” inglês.

Stratford-upon-Avon, entre os rios Arden e Feldon, era, antes do nascimento de William, uma próspera e organizada cidade de mercado, em que produtos de duas regiões podiam ser comercializados com facilidade. Sua população era uma comunidade especial, desde a Idade Média, devido à postura dos membros da “Corporação da Santa Cruz”, que consistia de homens e mulheres e — fato digno de atenção — na qual o voto feminino valia tanto quanto o masculino. Essa Corporação cuidava dos pobres, atendia os doentes, elegia seus representantes no governo local, e fundou uma escola. Mas, depois da morte de Henrique VIII, a dura mão do regente protestante Somerset acabou por fechá-la, deixando, porém, intacta sua capela, cujos vitrais foram cuidadosamente preservados, no reinado de Elisabete: em sua diplomática política religiosa (e, provavelmente, sua valorização de criações artísticas), a rainha expressou a vontade de que se mantivessem vidros decorados e que as igrejas não ficassem vazias.

Se as igrejas foram, de alguma forma, preservadas, é de se esperar que o folclore ligado aos ritos religiosos também o tenha sido. O teatro, tão apoiado pela soberana, prosseguiu em seu curso. Assim, é bem possível que, em sua infância, William Shakespeare tenha tido a oportunidade de assistir a espetáculos de atores ambulantes, principalmente se levarmos em consideração a localização privilegiada de sua cidade natal. Park Honan,² biógrafo de Shakespeare, dá notícia de pagamentos feitos pelo Prefeito, em 1580, a atores de Worcester, que se apresentaram no salão da Prefeitura, e de mais dois grupos da Companhia dos “Atores de Lorde Stanley”. É mais que provável que Shakespeare tenha participado de diversões populares, como o “Dia de Maio” (*May Day*), as comemorações religiosas, como as de Natal e da vinda

² HONAN, Park. *Shakespeare: a life*. Oxford: Oxford University Press, 1999:96.

dos Reis Magos, as *Mummers' Plays*, que eram encenações da luta de São Jorge contra o Dragão, e os entretenimentos em feiras e mercados, onde muita coisa interessante e divertida acontecia.

Com as leituras de autores clássicos, o treino em retórica, a formação familiar baseada em aforismos, e histórias contadas ao pé da lareira, em noites de inverno, estava pronto o homem, matéria prima para o desenvolvimento do dramaturgo.

Em 28 de novembro de 1582, quando Shakespeare contava dezoito anos de idade, foi proclamada a licença para seu casamento com Anne Hathaway, então com 26 anos. Essa licença é o único documento existente, em relação ao matrimônio; mas bastava para que o mesmo se realizasse. Em 26 de maio de 1583 era batizada sua primeira filha, Susanna. Seguir-lhe-iam os gêmeos Hamnet e Judith, batizados em 2 de fevereiro de 1585.

Nada mais se sabe de Shakespeare, até que vamos vê-lo citado, aos 28 anos, metaforicamente e por paródia de sua própria obra — que parecia já estar incomodando os rivais — em Londres, em 1592. É no famoso libelo “Um Grãozinho de Sabedoria” de Robert Greene, formado em Universidade, que, agonizante, alertava seus colegas dramaturgos de nível universitário sobre um “corvo emergente, embelezado com nossas penas, que, com seu ‘coração de tigre envolvido em pele de ator’, acha que é capaz de soltar um verso branco tão bem quanto os melhores de vocês; e sendo um absoluto *Johannes fac totum* é, em sua própria visão, o único ‘sacode-cenas’ (*Shakescene*) — alusão clara ao nome de Shakespeare) do país.” A referência ao ‘coração de tigre envolvido em pele de ator’ parodia uma fala que aparece na *Terceira Parte de Henrique VI* (ato 1, cena 4), de Shakespeare, encenada no Teatro Rose, nesse ano. Daí por diante, vamos ter notícia dele, em Londres, onde crescia sua fama. Mas parece continuar ligado a Stratford-upon-Avon e à sua família, pois em 1597 adquiriu *New Place*, uma casa grande, de três andares, e das melhores de Stratford. Um ano antes, em 11 de agosto, seu filho Hamnet foi enterrado, aos

onze anos de idade. Nesse mesmo ano, seu pai conseguiu adquirir o tão almejado brasão familiar, que lhe conferiu, e aos seus descendentes, o título de *gentleman*. Sua filha Susanna, casada com John Hall, renomado médico da cidade, teve apenas uma filha, Elisabete, a qual, mesmo tendo se casado duas vezes, faleceu sem deixar descendentes, em 1670. Com ela se extingue a linhagem dos Shakespeare, pois Judith também não deixou herdeiros.

Em Londres, Shakespeare trabalhou como ator, dramaturgo e é bem provável que tenha exercido função semelhante à de atual diretor de teatro, visto não haver tal função, separadamente, na época. A Companhia dos "Atores do Lorde Tesoureiro" (*Lord Chamberlain's Men*) foi formada em 1594, sob a proteção do Lorde Tesoureiro, Henry Carey, primeiro Barão Hunsdon. Nela estavam atores já renomados, como Richard Burbage, William Kempe e Robert Armin. E, também, o ator e dramaturgo William Shakespeare. Sabe-se que a primeira apresentação dos "Atores do Lorde Tesoureiro" foi em Newington Butts, em junho de 1594.

Shakespeare foi, também, um homem de negócios, pois além de *New Place*, adquiriu terras aráveis e para pastagem. O que recebia de pagamento por propriedades suas chegou, na época, a 440 libras, dando-lhe uma renda extra anual de 60 libras. Isso, em Stratford-upon-Avon. Em Londres, além de ser citado como um dos "Atores do Lorde Tesoureiro" e, mais tarde, com a subida de Jaime I ao trono, dos "Atores do Rei" (*The King's Men*), possuía uma casa na área do Teatro Blackfriars, do qual consta, nominalmente, como um dos sete acionistas; foi o único dramaturgo a participar da construção e da administração do Teatro Globe, de cuja renda recebia uma décima parte. Foi um dos poucos artistas no mundo, até o surgimento do *show business*, que conseguiram ter, ao mesmo tempo, glória e uma sólida situação financeira.

A produção de peças, na época, parece ter sido uma atividade em colaboração, quando, durante os ensaios, ia-se recortando o texto, acrescentando sugestões, e desenvolvendo melhores possibilidades de encenação. Como

sugere Stanley Wells,³ “Provavelmente ele esperava que seus atores oferecessem uma contribuição criativa e contava com isso, enquanto escrevia”.

Foi nessas condições que Shakespeare escreveu suas 38 peças (39, se aceitarmos a hipótese, ainda controvertida, de que *Eduardo III* também tenha sido escrita, em parte, por ele). Acreditam os estudiosos, baseados em estudos textuais e bibliográficos, que *Timão de Atenas*, *Pérgles*, *Os Dois Nobres Parentes*, muito pouco de *Henrique VIII*, e três páginas de *O Livro de Sir Thomas More* foram escritas em colaboração com outros colegas. Há, ainda, a possibilidade de uma peça perdida, *Cardenio*, ter sido escrita por John Fletcher e Shakespeare. Apesar de o texto de *Cardenio* estar hoje desaparecido, há evidência da apresentação desta peça no inverno de 1612-13 e, de novo, em junho de 1613. A colaboração de dramaturgos na criação de textos de peças era uma prática costumeira, talvez até por pressão de tempo. Constatou-se a participação de colaboradores, em algumas das outras peças de Shakespeare, sendo, entretanto, muito maior sua autoria no total delas. Stanley Wells e Gary Taylor⁴ admitem serem de Shakespeare cerca de 90% do texto das peças em que se reconhece ter havido colaboração.

Em 1623, depois do falecimento do “Cisne de Avon”, como o chamou Ben Jonson, também dramaturgo e seu contemporâneo, John Heminges e Henry Condell, dois de seus companheiros de teatro (que, com Richard Burbage, foram incluídos em seu testamento) editaram a primeira coletânea de sua obra teatral, em que foram incluídas 36 peças. É o Primeiro Fôlio (*First Folio*). Esta coletânea tem a garantia de ter sido organizada por pessoas cujo contato prolongado com o autor, em condições quase ideais, ou seja, na própria vivência de encenação dos textos, torna-as testemunhas confiáveis do desenvolvimento do trabalho do

³ WELLS, Stanley. *Shakespeare: a life in drama*. London/New York: Norton, 1995: 29. Minha tradução para o português.

⁴ WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary. *William Shakespeare: a textual companion*. Oxford: Oxford University Press, 1987: 73.

dramaturgo. Dada essa maior possibilidade de autenticidade, crê-se que Heminges e Condell deixaram de incluir no Fólho de 1623 algumas peças, como *Pérides*, por não terem as mesmas sido escritas unicamente por Shakespeare, ou, pelo menos, por conterem mais dos 90% de colaboração hoje detectados em obras incluídas no conjunto. O *First Folio* apresenta as peças em grupos separados: comédias, tragédias e dramas históricos. Esta última classificação, todavia, é problemática, pois dramas históricos podem — e costumam — ser, ao mesmo tempo, trágicos. Mesmo com algumas incertezas, o *First Folio* de 1623 é de imensa importância na preservação de uma obra grandiosa que, sem essa edição, poderia, talvez, se perder ou ser prejudicada por reproduções pirateadas, lembradas de memória, para possíveis outras publicações.

Além das peças, Shakespeare escreveu, no final dos anos 90, dois poemas longos, dedicados ao Conde de Southampton, possivelmente seu patrono, na época: *Vênus e Adonis*, em 1593; e *A Violação de Lucrecia*, em 1594. Os dois poemas foram escritos e publicados no período em que, devido à peste, os teatros foram fechados. Tendo Ovídio como fonte, muito devem eles à formação clássica de seu autor. Também lhe é atribuído o poema *A Fênix* e *A Rola Pomba*, que apareceu, sem título, junto a uma coletânea de poemas de Robert Chester, em 1601. O poema *Queixa de um Amante* foi publicado em 1609, finalizando, como então se fazia, o volume dos 154 *Sonetos*. Estes são bem conhecidos, seguem a voga dos sonetos de amor da época. Afastam-se, contudo, da norma, pois são dedicados ou a um homem (que se julga ser o Conde de Southampton) mais jovem que o autor, ou a uma mulher totalmente diferente do ideal petrarquiano, a “mulher morena” (*dark lady*). Há críticos que julgam serem os poemas autobiográficos, mas, pessoalmente, creio que suas beleza e técnica vão além de mera autobiografia. Atribui-se, ainda, a ele, o poema curto *Vou Morrer?*, descoberto por Gary Taylor, na Biblioteca Bodleian, Oxford, no manuscrito de uma coletânea de poemas provavelmente coligida por volta de 1630.

Suas peças, que, por motivo de organização, críticos preferem dividir em comédias, tragédias, peças históricas, peças romanas, peças-problema e romances, tornam evidente sua busca por novas formas, nova linguagem, novas técnicas. Mesmo no início de sua carreira como dramaturgo — talvez até, mesmo, mais intensamente, nesse período inicial — ele experimentava novos tipos de dramaturgia. Inseria, por exemplo, comédia na estrutura da tragédia, usava figuras históricas, desrespeitando a cronologia, que era subordinada à eficiência da construção dramática, criava uma teia de enredos e sub-enredos, inserindo formas líricas no discurso dramático.

Shakespeare foi, acima de tudo, homem de teatro e, para alcançar seus objetivos no palco, buscou trabalhar com tudo o que lhe sugerisse riqueza no gênero. Nessa busca constante, sua obra tomou vulto e originou peças como *Hamlet*, *Otelo*, *O Rei Lear*, *Macbeth*, *Noite de Reis*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *A Tempestade*, *Trabalhos de Amor Perdidos*, para citar apenas umas poucas. Entretanto, desde o início, já se sente em sua criação, mesmo modelada em autores clássicos, como Sêneca e Plauto, a verve do homem de teatro que, acima de tudo, observou o ser humano, amou-o, talvez, de forma única, compreendeu-o, divertiu-se a observá-lo, chorou, quem sabe, por e com ele.

Esse homem de teatro, nem Gênio absoluto, nem mito criado por um país que perdia seu poder de domínio, ou por um indomável capitalismo emergente, foi a maior glória que a dramaturgia produziu, até nossos dias. Sua obra permanece viva, com seus erros e suas grandes inovações formais, sua linguagem florescente, exploratória e inovadora, seus temas — não raro baseados em obras anteriores a ele — sua ternura e sua ironia em relação ao mundo, esse “palco onde homens e mulheres são apenas atores”.

Aimara da Cunha Resende
Editora Geral

OBRAS CITADAS:

HALLIDAY, F. E. *England: a concise history*. London: Thames & Hudson, 2002.

HONAN, Park. *Shakespeare: a life*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

WELLS, Stanley. *Shakespeare: a life in drama*. New York/London: Norton, 1995.

WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary. *William Shakespeare: a textual companion*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

INTRODUÇÃO

A primeira versão impressa de *Sonho de Uma Noite de Verão* apareceu em 1600, cerca de prováveis cinco ou seis anos após a encenação do texto.¹ Vislumbra-se, na peça, o amadurecimento de Shakespeare, então com cerca de trinta anos de idade, especialmente em relação à sua habilidade de urdir palavras e ação, no dinamismo essencial ao teatro. Resultam disso nuances poéticas e retóricas que, intrínsecas à ação dramática e fundamentais para o desenrolar da trama, ganham, não raro, a forma de definições tão apropriadas, que dão a ilusão de serem a melhor maneira de descrever, no mundo, situações como aquelas que são vistas no palco. Vejam-se, por exemplo, as palavras que Shakespeare bota na boca de Demétrio quando este volta a amar Helena, e não mais Hérnia, após acordar no bosque, sem saber de que maneira:

Tudo isso é confuso; indistinto como
Distantes montes, desfeitos em nuvens.
(4.1. 201-202)

Hérnia, por seu turno, descreve, assim, o fato de que, por força maior, o homem a quem amava sem ser correspondida passou, repentinamente, a amá-la:

Eu achei Demétrio como quem acha
Tesouro: meu, sem ser meu. (4.1. 205-206)

Como se vê nesses versos, o bom senso — no sentido do *common sense* essencial à compreensão da cultura

¹ O Primeiro Quarto foi publicado em 1600, e o Segundo Quarto, que reproduz o primeiro acrescido de novas direções de palco, em 1619 (embora erroneamente datado de 1600). A data de criação do texto é baseada em evidências textuais internas, referências tópicas, principalmente, a acontecimentos naturais e políticos que parecem ser mencionados na trama. Ver, para tanto, Wells (1995).

inglesa — prima por exprimir-se como constatação da realidade que, na iminência de desabar no lugar comum — algo de comum existe, afinal, no cerne da universalidade —, desvia-se rumo a complexidade maior. E, aí, ajusta-se tão bem, que dá a ilusão de ser a melhor descrição dos fatos.

Observam-se, no *Sonho*, diversos elementos recorrentes na comédia shakespeariana: os conflitos amorosos, as complicações causadas por pequenos erros, a importância cômica dos casamentos arranjados, as conseqüências dramáticas de contrariar-se as normas estabelecidas e, sobretudo, o ridículo das coisas humanas, quando contempladas à distância. Subjazem a esses, mais evidentes, outros elementos importantes para se entender o contexto da peça na cultura em que foi produzida, a saber, referências de teor colonialista à Índia e à África. Lembre-se de que se trata da era da expansão territorial, do início da construção do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte a partir das conquistas políticas e bélicas da monarquia que, então apenas inglesa, iniciava suas manobras para tornar-se britânica. Tom colonialista que se vê quando Titânia toma para si um menino nascido de mãe indiana — a qual costumava brincar de navio mercante e vir, carregada de pequenos tesouros, presentear a Rainha das Fadas — e, também, no uso pejorativo, por exemplo, dos termos “*Ethiope*” (literalmente, “etíope”) e “*tawny tartar*” (“escurinha abrutalhada”) (3.2. 271 e 274) para descrever mulheres exóticas, brutas e, sobretudo, ignorantes dos princípios da civilização ocidental.



A impressão que o *Sonho* comumente causa no espectador, ou no leitor, é de certa artificialidade pensada,² que se revela em usos específicos da linguagem. Não

² Utilizo, aqui, os termos “artificialidade” e “artificial” em seu sentido

apenas nas falas das fadas e dos elfos abundam rimas e construções poéticas padronizadas e incomuns à fala do dia-a-dia, como, também, são estas recorrentes nos diálogos entre os mortais (com exceção, obviamente, das conversas de tom popular de Novelo e seus companheiros), mesmo naqueles, mais íntimos, entre casais de amantes. Isso evidencia, como nos versos citados anteriormente, o fato de que, na obra de Shakespeare, conforme lembra Barbara Heliadora, “A persuasão da linguagem usada pelo poeta [...] nos leva a aceitar como plausíveis e familiares falas de grande complexidade anti-realista”³.

Como se pode observar no *Sonho*, a utilização de rimas não indica, necessariamente, congruência de idéias urdidas sob sons comuns, mas sim a existência de falas melódicas que dão aparência harmônica mesmo a desavenças construídas pelo sentido das palavras cuja própria constituição sonora concede ao texto sua musicalidade. A preocupação com a natureza das rimas e com os sentidos que devem ou não se unir sob um mesmo traço sonoro são substituídos pela criação, através da prosódia, de certa beleza insólita e, portanto, estranha às coisas práticas (desentendimentos amorosos, casamentos, etc.) de que tratam, como se, de repente, a vida cotidiana acontecesse (e, de acordo com algumas perspectivas religiosas vigen-

etimológico, relativo ao uso de artifícios na construção de determinada arte; nesse caso, a construção poética da linguagem, avessa ao realismo. A presente utilização desses termos não corrobora a distinção feita por Bradbrook (1962:63), em outro contexto, entre “comédia artificial” e “comédia popular”. Aproxima-se, por outro lado, da asserção de Eagleton (1995:19), segundo a qual, em Shakespeare, o amor, “[...] a atividade humana mais ‘natural’ é, assim, questão de grande artifício...” (Minha tradução para o português).

³ HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997:262. Eagleton (1995:18) lembra que a “Comédia shakespeariana está claramente ciente de que as personagens apaixonadas estão, simultaneamente, em seu estado mais ‘real’ e ‘irreal’, mais verdadeiro e mais fingido.” (Minha tradução para o português). Acerca da construção cênica da ilusão em Shakespeare, ver, também, Edmunds (1984). Sobre a padronização das formas poéticas (“*poetic patterns*”) e sua alternância com a prosa naturalista, ver Styan (1967:157). Acerca do funcionamento cênico de ambas, ver, também, Gurr (1970).

tes já na época de Shakespeare, ocorrem de fato), seguindo roteiro preestabelecido, pela enunciação de falas previamente escritas.

É precisa, nesses termos, a descrição que Stanley Wells⁴ faz do *Sonho* como um “drama poético” (lembra o crítico que a peça já foi denominada a *Ars Poetica* shakespeariana), cujas características líricas, contudo, tendem a ser pormenorizadas, na maioria das montagens do texto, em prol da ação, da trama em si. De fato, é notável o domínio que Shakespeare demonstra das diferentes formas de versificação, que vão desde os versos populares, típicos das baladas inglesas, de oito e seis sílabas a usos diversos dos decassílabos para veicular o ridículo arquitetado, a ironia efetiva e, obviamente, a asserção, ao modo clássico, de tom épico ou dramático que se insere, repentinamente, na comédia. Sobretudo, percebe-se na peça a capacidade que Shakespeare possui de preterir discussões teóricas em prol de situações concretas de modo a *mostrar* pelo texto, em seu dinamismo cênico, aquilo de que se quer tratar — e, junto à encenação, vem, como se pudesse vir naturalmente, a reflexão, o pensamento. Conforme explica Barbara Heliodora,

[...] há a permanente relutância de Shakespeare em enveredar por discussões abstratas: os temas e problemas apresentados em sua obra, por complexos que venham a ser, estão sempre totalmente “amarrados” a situações dramáticas vivas que compõem uma imagem do problema tratado. Ações idiossincráticas de cada personagem em cada etapa do desenvolvimento da trama, e suas consequências na dinâmica da situação dramática, podem ser acompanhadas e prescindem de comentário ostensivo porque o seu encadeamento servirá, ele mesmo, como o condicionante adequado.⁵

⁴ WELLS, Stanley. *William Shakespeare: a life in drama*. New York/London: Norton, 1995:64.

⁵ HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997:242

Se a discussão se faz com fatos, a poesia, por sua vez, torna-se cênica, mais que livresca. O texto shakespeariano mostra-se, assim, fiel à natureza espetacular do teatro, palavra cuja origem grega remete à noção de ver, à contemplação daquilo que é levado à cena.



É fundamental que uma tradução do *Sonho* ofereça, consoante a interpretação supracitada de Wells, a dimensão poética pela qual se projetam complicações práticas da trama. Deixa-se ao diretor e a seu grupo de atores a opção de enfatizar, no palco, a trama, o lirismo ou, preferencialmente, a ação a ser desenvolvida, envolta na poesia do texto, de modo prático e dinâmico. É nesse contexto que se deve pensar a utilização dos pronomes pessoais de segunda pessoa e de suas respectivas formas verbais, os quais são usados, na presente tradução, para contribuir com a configuração textual e cênica da atmosfera de artificialidade da peça, sem adquirir caráter excessivamente formal ou antiquado. A utilização de tais formas verbais não impede o bom entendimento do público, que conhece o uso de tais construções em situações diversas e pode, mesmo, estar familiarizado com exemplos delas em falas sobre o amor, em tom cômico — como nesta fala de Demétrio, que pode ser tomada como exemplo do anti-realismo vertido em versos, conforme mencionado anteriormente: “[...]Princesa/Alva, quero te beijar — tens pureza” (3.2. 147-148).

Na presente tradução, preferi as formas de tratamento “você” e “vocês” nas falas dos trabalhadores braçais, o que parece ser apropriado a seus diálogos em prosa. Optei, entretanto, pelas formas de segunda pessoa nas falas de Píramo e Tisbe, justamente para demarcar com clareza a distância entre o discurso informal e cotidiano dos trabalhadores e os diálogos empolados das personagens por eles interpretadas. Assim, a utilização dessa variação pronominal permite perceber claramente o jogo de registros lingüísticos que Shakespeare promove. Por

exemplo, quando Novelo esforça-se para soar polido frente ao séquito de Titânia, vale-se de construções formais:

Peço que o senhor mande minhas recomendações à senhora Vagem, sua mãe, e ao senhor Palha, o seu pai. Bom mestre Flor-de-Ervilha, quero conhecer o senhor também. Por obséquio, o nome deste outro senhor? (3.1. 201-205).

Essa pretensão formal é prontamente esquecida quando ele se vê, sozinho, de volta à vida cotidiana: "Onde estão aqueles sujeitos? Cadê os caras?" (4.2. 28).

Para manter-se o distanciamento formal, vali-me dos pronomes de tratamento que levam o verbo à terceira pessoa ("Vossa Graça", por exemplo, em referência ao Duque Teseu) e das locuções, também em terceira pessoa, como "meu Rei", utilizada por Puck ao falar com Oberon. Assim, nesta tradução, vê-se a seguinte fala de Puck, que se dirige a Oberon:

Foi erro mesmo, senhor. O meu Rei
Não me disse que eu reconheceria
O rapaz ateniense pelas roupas? (3.2. 368-370)

Em suma, com a intenção de denotar o caráter artificialmente cômico e onírico da peça, a tradução que ora se apresenta utiliza a forma de tratamento em segunda pessoa entre pares e, também, nas ocasiões em que nobres (duque, rei e rainha) dirigem-se a seus súditos. Estes, por seu turno, utilizam-se da terceira pessoa, através de locuções como "Vossa Graça" e "meu Rei", com relação aos nobres, de maneira a manter-se, também na linguagem, a hierarquia fundamental para a estruturação das peças shakespearianas. A terceira pessoa, através das formas de tratamento "você" e "vocês", é utilizada nas cenas em que os trabalhadores braçais conversam entre si. No caso específico das ocasiões em que Novelo, com vistas à formalidade, dirige-se aos elfos do séquito de Titânia, mantêm-se, de acordo com o original, as locuções em terceira

Alguns considerações fazem-se necessárias também quanto à tradução dos nomes de dois grupos de personagens, os trabalhadores braçais e os elfos do séquito de Titânia. Shakespeare faz com que os sobrenomes dos trabalhadores indiquem a profissão de cada um, algo que funciona melhor em inglês elisabetano que em inglês moderno. Como a presente tradução verte o texto original buscando recuperar os sentidos da época em que foi escrito, procurei relacionar o sobrenome ao ofício de cada um dos trabalhadores. Assim, "Novelo" é, aqui, a personagem originalmente denominada "*Bottom*", vocábulo elisabetano para o fundo de madeira sobre o qual o tecelão colocava a meada para trabalhá-la, ou para a própria meada. "Madeira" traduz "*Quince*", palavra que, além do sentido atual de "marmelo", consistia em forma variante de *quines* ou *quoin*es, peças de madeira utilizadas em carpintaria. "*Snug*" é traduzido por "Acomodado", o que busca recuperar instâncias dos sentidos elisabetanos de "conforto" (ainda vigente em inglês contemporâneo) e de "ajuste", "encaixe", "*acomodação*" de peças de madeira, umas nas outras, pelo marceneiro. Já "*Flute*" refere-se aos bocais dos tubos emendados aos foles — daí o nome do personagem na tradução — dos órgãos de igreja; o reparo de cujos defeitos cabia ao funileiro. Com o sobrenome "Bicão", busquei verter as duas acepções do vocábulo "*Snout*", cujo sentido elisabetano, além daquele, ainda vigente, de "focinho" (possivelmente descritivo, também, da face protuberante que a personagem parece ter), era o mesmo que *nozzle* em inglês contemporâneo, ou seja, o de "bico", como o das chaleiras, artefato então fabricado e reparado pelo caldeireiro. Já Faminto é tradução literal de "*Starveling*", o que se deve à concepção que se tinha dos alfaiates como sendo homens magros e pequenos. Quanto aos prenomes, preferi, com a exceção de "*Peter*" ("Pedro"), mantê-los em sua forma original, pois a pronúncia e mesmo a ortografia são conhecidas em língua portuguesa.

Já os nomes dos elfos são traduzidos literalmente. A saber, "Semente-de-Ervilha" traduz "*Peaseblossom*"; "Teia-de-Aranha", "*Cobweb*", "Semente-de-Mostarda", "*Mustardseed*"; e "Cisco", "*Moth*". Note-se que "*Moth*" é forma variante e homófona, em inglês elisabetano, de "*mote*", vocábulo empregado na descrição daquilo que se conhecia como o mais ínfimo no mundo, de um átomo a um cisco, e para indicar, por extensão, pessoas baixas, em linguagem popular. Com seu sentido de "cisco", "*mote*", grafado "*moth*" no *Primeiro Fólio*, aparece em outra ocorrência, no *Sonho*, ainda mais característica: "Um cisco na balança decidiria quem é o melhor entre Píramo e Tisbe" (5.1. 336-339), ou, no original, "*A mote will turn the balance, which Pyramus, which Thisbe is the better*". Esta acepção de "*Moth*" é aceita por Greenblatt⁶ e Onions,⁷ embora o sentido de "traça", conforme utilizado em outras traduções tanto para o português quanto para outras línguas, seja também possível.

Tais escolhas refletem a preocupação fundamental de traduzir as peças de Shakespeare com vistas, sobretudo, ao palco. Se as escolhas do diretor e seu grupo de atores rendem ao texto montagem mais poética ou dramática, de tom lírico, feérico, onírico, cômico ou qualquer outro, deve-se assegurar que essas opções encontrem, no texto em português, as múltiplas vertentes das características literárias e teatrais do original, bem como suas possibilidades implícitas. Foi com isso em mente que traduzi o texto que ora se apresenta. É para a leitura em voz alta, para a encenação, que se dirige primordialmente esta tradução. Para o leitor que dela usufrua como livro para leituras silentes, estão, aí, as mesmas possibilidades cênicas e poéticas. Cabe-lhe, se o desejar, ler passagens em voz alta para, se não compreender melhor o texto de Shakespeare, ao menos perceber seus sons, e, ao fazê-lo, abrir

⁶ GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Shakespeare*. Norton: New York/London, 1997.

⁷ ONIONS, C. T. *A Shakespeare Glossary*. Oxford: Clarendon Press, 1911.

possibilidades de entendimento do conteúdo através da fluidez, da dinâmica de palavras que formam sonhos.



Por fim, alguns registros fazem-se necessários relativamente à presente edição. Para o texto em inglês do *Sonho de Uma Noite de Verão*, tomei como base a edição *William Shakespeare: the complete works*, de Stanley Wells e Gary Taylor, publicada, em 1996, pela Oxford University Press. Cotejei o texto dessa edição com aquele do Primeiro Fólio e, também, com a edição das obras completas por Stephen Gleenbatt.⁸ Utilizei, ocasionalmente, outras edições, menos importantes, para verificar a coincidência de uma ou outra escolha editorial, bem como a clássica tradução alemã da peça por A. W. Schlegel,⁹ útil para se comparar estratégias e soluções relativas a trechos problemáticos. Faço referência, nas notas, a um estudo de M. C. Bradbrook sobre o folclore inglês (com alusão ao *Sonho*) e a outro, de O. J. Campbell, sobre a peça em si, ambos publicados na *The Readers Encyclopedia of Shakespeare*, editado pelo último. Cito, também, o glossário de termos shakespearianos de C. T. Onions.

Esta tradução foi originalmente feita em 2001 e, no mesmo ano, encenada em Belo Horizonte. O texto que ora se apresenta foi revisto, modificado, e diversas falas ganharam nova tradução. Por levar minha tradução ao palco agradeço à diretora teatral Cida Fallabela, bem como a Elisa Santana, assistente de direção e atriz nessa mesma montagem, e aos demais atores e atrizes que primeiro deram voz e vida a essas falas traduzidas. Agradeço, também, a Aimara da Cunha Resende e a Solange Ribeiro de Oliveira, pelas imprescindíveis críticas e sugges-

⁸ GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Shakespeare*. Norton: New York/London, 1997.

⁹ SCHLEGEL, August Wilhelm von. *Ein Sommernachtstraum*. In: Ludwig Weber (h(rs)g.) *Shakespeares dramatische Werke*. 4 Bänden. Erster Band. Leipzig: Philipp Reclam, s/d.

tões a este texto. Por fim, torno pública minha gratidão a Maria Adélia Vasconcelos Barros, advogada e Diretora da Tessitura, pela seriedade do trabalho editorial.

Belo Horizonte, fevereiro de 2006.

Erick Ramalho

OBRA CITADA:

- BRADBROOK, M. C. Folk Festivals. In: O. J. Campbell (org.). *The Readers Encyclopedia of Shakespeare*. New York: MJF Books, 1966. 237-239.
- BRADBROOK, M. C. *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*. London: Chatto and Windus, 1962.
- CAMPBELL, Oscar James. *A Midsummer Night's Dream*. In: O. J. Campbell (org.). *The Readers Encyclopedia of Shakespeare*. New York: MJF Books, 1966. 540-541.
- EAGLETON, Terry. *William Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 1995.
- EDMUNDS, John. "Shakespeare Breaks the Illusion". In: C.B. Cox and D.J. Palmer (ed.). *Shakespeare's Wide and Universal Stage*. Manchester: Manchester University Press, 1984. 32-47.
- GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Shakespeare*. Norton: New York/London, 1997.
- GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ONIONS, C. T. *A Shakespeare Glossary*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von. *Ein Sommernachtstraum*. In: Ludwig Weber (h(rs)g.) *Shakespeares dramatische Werke*. 4 Bänden. Erster Band. Leipzig: Philipp Reclam, s/d.
- STYAN, J. L. *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- WELLS, Stanley. *William Shakespeare: a life in drama*. New York/London: Norton, 1995.
- WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary (ed.). *William Shakespeare: the complete works*. Oxford: Oxford University Press, 1994.