



**“QUANTO MAIS EU REZO, MENOR É A MINHA GRAÇA”!:
AGÊNCIA CORPORAL EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO***

Sérgio Nunes Melo (UFSC)

RESUMO: Neste artigo, analisamos *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, enfocando o tema da agência corporal com um ponto de vista da fenomenologia histórica. Argumentando que a Teoria dos Humores é fundamental para a compreensão da noção de corporeidade no Renascimento, enfocamos a relação entre a imagística, a frequência lexical e a cultura da Aurora da Idade Moderna para discutirmos em que modo fenômenos, como a política do desejo, práticas disciplinares, a resistência à normatividade e a modéstia cortês, são representados na comédia romântica em questão. Demonstramos que a representação do sexo é um percurso essencial para a representação do sublime.

PALAVRAS-CHAVE: Agência corporal, Teoria dos humores, Shakespeare

**“O I AM OUT OF BREATH IN THIS FOND CHASE!”:
BODILY AGENCY IN *A MIDSUMMER NIGHT’S DREAM***

ABSTRACT: In this article, we analyze *A Midsummer Night’s Dream*, by William Shakespeare, focusing on the theme of bodily agency from the perspective of historical phenomenology. Arguing that the Theory of Humours is fundamental to understand the notion of corporeality in the Renaissance, we focus on the relation between the imagery, the lexical frequency and the early modern culture in order to discuss how phenomena such as the politics of desire, disciplinary practices, resistance to normativity and courteous modesty are represented in the romantic comedy herein analyzed. We demonstrate that the representation of sex is an essential stepping stone for the representation of the sublime.

KEYWORDS: Bodily agency, Theory of humours, Shakespeare



Introdução

Sob o impacto tanto de uma fissura linguística e cultural de quatro séculos (ampliada no caso das leituras de traduções que privilegiem a sonoridade em detrimento do conteúdo semântico) quanto de um volume avassalador de fortuna crítica sintetizada em senso comum, muitos leitores contemporâneos que se dispõem a abordar peças de Shakespeare sem o auxílio de uma introdução especializada costumam partir de um conceito equivocado: o de que essa dramaturgia seja elevada demais para se relacionar à experiência encarnada. É como se o capital cultural “Shakespeare” fizesse parte de um mundo muito próximo das essências platônicas, como se tivesse qualidades que só podem ser apreciadas por um distanciamento quase sacrificial do corpóreo. A dissociação dos termos qualidade poética elevada e carnalidade na literatura renascentista é uma grande falácia, tendo em vista que não há, nesse período histórico, representação do sublime que não seja explicitamente calcada no telúrico e até mesmo no mundano. Como essa tangibilidade carnal é condição inescapável da fonte cultural em questão, uma leitura cuidadosa da obra dramaturgica shakespeariana não pode se esquivar à construção de uma ponte sobre a fenda entre a contemporaneidade e a Aurora da Era Moderna.

No que tange à abordagem da representação do corpo, para que uma ponte de fenomenologia histórica seja construída, é importante que se resgate o significado de corporeidade na fonte cultural. No âmbito da crítica shakespeariana recente, o estudo de Gail Kern Paster (2004) tem sido decisivo no desdobramento de questões cruciais com respeito à representação do corpo na imaginação literária e teatral do Renascimento, ao focar principalmente a Teoria dos humores.

1. O corpo e os humores

O corpo no Renascimento é entendido a partir de uma noção da medicina grega particularmente refinada por Galeno (IV a. E. C.). Essa noção, que perdura até o século XVII da Era Comum, postula que o corpo se caracteriza pela porosidade e pela permeabilidade dos humores, ou fluidos, que o perpassam tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro, através de seus orifícios. Essa dinâmica fisiológica é responsável tanto por ansiedades, constrangimentos e práticas disciplinares quanto por prazeres e êxtases, dependendo das circunstâncias e da perspectiva do fenômeno retratado. Em face dessa ênfase na organicidade, não existe dicotomia entre corpo e ser.

O ser renascentista é visto não só como fisiologicamente indissociável da experiência encarnada mas também como inexoravelmente inerente à natureza. Essa perspectiva de co-pertinência de ser e mundo, fundamentada por correspondências entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, entre o universal e o particular, entre o universo e o átomo, entre o exterior e o interior, entre o pano de fundo em comum e o objeto observacional filtrado pela percepção singular, constitui o conceito renascentista de ser-corpo-emoção-no-mundo, ao qual nos referiremos doravante simplesmente como “corpo”, tendo em vista a indissociabilidade do corpo físico de sua dimensão emocional para os contemporâneos de Shakespeare.

O conceito de corpo renascentista dinamiza uma agência alternativa aos modos do Pós-Iluminismo. Na acepção renascentista daquilo que equivale ao conceito contemporâneo de “agência”, não há uma correspondência com os vetores das concepções de agência contemporâneas. Não se trata de um vetor corpo-para-o-mundo, isto é, o corpo atuando sobre o mundo sob o efeito de um tropismo inescapável em direção ao mundo, como em Maurice Merleau-Ponty; nem mesmo de um vetor do tipo mundo-para-o-corpo, no qual o mundo inscreve o corpo através de práticas discursivas e ordens institucionais, como em Michel Foucault; nem tampouco de um vetor bidirecional do tipo corpo-para-o-mundo e mundo-para-o-corpo, como no *habitus* de Pierre Bourdieu, em que intencionalidade e casualidade andam paradoxalmente de mãos dadas (CSORDAS, 2013, pp. 293-7). A agência corporal renascentista consiste numa



vetorialidade multidirecional de retroalimentação mútua entre o corpo, o mundo natural e a psique. Nesse horizonte, o corpo, o mundo natural e a psique são manifestações orgânicas da mesma coisa porque, em última análise, *são* a mesma coisa:

[A]s paixões – graças a suas relações funcionais íntimas com os quatro humores do sangue, da bÍlis amarela, da bÍlis negra e da fleuma – tinham mais do que uma relação analógica entre os estados líquidos e as forças da natureza. Num sentido importante, as paixões realmente *eram* forças líquidas da natureza porque, nessa cosmologia, a substância do mundo exterior e a substância do corpo compunham-se dos mesmos materiais elementais¹ (PASTER, 2004, p. 4. Tradução nossa).

Assim sendo, à guisa de ilustração, o mar, as lágrimas e o suor são vistos, na Aurora da Idade Moderna, como materializações da mesma substância, como fluidos em movimento dentro, fora e entre os corpos. As emoções, do mesmo modo que o corpo e o mundo exterior, podem ser, de acordo com o humor que lhes faz emergir, quentes, frias, húmidas ou secas. Trata-se de um modelo de mundo governado por quatro qualidades cujas interações, em todas as suas possíveis combinações e proporções, geram um espectro virtualmente ilimitado de comportamentos arquetípicos, dos mais lentos aos mais vivazes, dos mais pusilânimes aos mais beligerantes. “[O]s humores trazem o mundo natural diretamente para o corpo e formam uma extensão do corpo até o mundo natural”² (PASTER, 2004, p. 133. Tradução nossa).

As concepções renascentistas de experiência de vida têm um caráter de intercâmbio recíproco entre as paixões, o corpo e o ambiente. Por exemplo, em *Sonho de Uma Noite de Verão* (SHAKESPEARE, 1590-1596) , o verão, não por acaso em seu ápice (*midsummer*), como estação que se destaca por ser quente, característica relevante sobretudo numa latitude temperada como a da

¹ “[T]he passions – thanks to their close functional relation to the four bodily humors of blood, choler, black bile, and phlegm – had a more than analogical relation to liquid states and forces of nature. In an important sense, the passions actually *were* liquid forces of nature, because, in this cosmology, the stuff of the outside world and the stuff of the body were composed of the same elemental materials.”

² “[T]he humors bring the natural world directly into the body and extend the body out to the natural world”.



Inglaterra, reflete a alta temperatura emotiva e os desejos manifestos dos personagens num momento em que a natureza irrompe em fertilidade, por vezes, desordenada: o reino vegetal cresce exuberantemente, o calor impele os corpos à vazão de seus paixões e a atos de procriação, a natureza não oferece obstáculos a explorações de novos territórios, o racional cede ao onírico num paralelismo à condição sazonal de dispersão molecular da expansão dos corpos em exposição ao calor, fazendo com que a ousadia prevaleça diante do conservadorismo. O texto da comédia é marcado pela abundância lexical da sobrepujança de Eros sobre Tânatos, um sinal de riqueza semiótica mais do que apropriado para um artefato artístico que retrata o clímax da estação mais vibrante do ano.

2. O(s) caso(s) de *Sonho de Uma Noite de Verão*

Sonho de Uma Noite de Verão é uma comédia romântica de estrutura simples, com apenas quatro trilhas, todas elas, variações sobre o mesmo tema: a fenomenologia do amor romântico em ponto de ebulição. Há o matrimônio iminente de Egeu e Hipólita, com suas questões mal resolvidas; o impasse causado pela interdição do enamoramento de quatro jovens cujas tramas se intrecruzam intimamente por especularidade; a atividade híbrida entre ócio criativo e tributo serviçal de um grupo de teatro amador formado por artesãos; e por fim a crise conjugal de um casal de seres sobrenaturais que, por sua vez, interage com os seres naturais, aprofundando o sentido de vertigem da co-pertinência do corpo não só com tudo o que existe mas também com tudo o que pode existir para além dos limites da percepção comum.

A interação do corpo e do mundo sobrenaturais com o corpo e o mundo naturais é fundamental no texto porque dá tangibilidade carnal ao imponderável. Cada uma das quatro trilhas expõe uma configuração diversa de agência do corpo em estado extraordinário de adesão à emergência. Começemos pela trilha que estabelece o tom e as convenções da peça, ou seja, a de Teseu e Hipólita, que, apesar de ter uma importância secundária na ação principal,



representa um dos modos de agência corporal recorrente na literatura da Aurora da Era Moderna.

3. Teseu e Hipólita: a política do desejo como prática disciplinar

Como é típico na dramaturgia shakespeariana, na qual dificilmente um elemento aparece sem função precisa de coesão e coerência, a fala de abertura da comédia já leva o leitor a acolher a convenção de que o mundo natural e o corpo estão intimamente relacionados. Diz Teseu a Hipólita: “[A] hora de nosso casamento está próxima; quatro dias benditos nos trarão uma outra lua. Mas parece que essa lua velha custa tanto a se extinguir! Detém meus desejos, como a madrasta e a viúva que não liberam os bens do herdeiro” (1, 1, 1-6)³. O corpo de Teseu deseja o corpo de Hipólita. Eufemisticamente, porém, o duque de Atenas afirma esse desejo referindo-se ao tempo como o objeto de sua volição. Recorrendo a um linguajar cavalheiresco, diz Teseu que gostaria que o tempo, marcado pelo relógio natural das fases da lua, passasse mais rapidamente. No fundo, o soberano quer exprimir implicitamente que suas núpcias deveriam ser consumadas de acordo com a urgência de seus instintos. Porém o ciclo lunar não pode ser subordinado pela agência humana. Cumpre notar ainda que o ciclo lunar, do ponto de vista racionalista do Pós-Iluminismo, nada tem a ver com a dinâmica de retenção do desejo. No entanto, para o renascentista, a retenção do desejo não é um fenômeno decorrente exclusivamente da ordem da cultura; trata-se da política do desejo devendo se adequar a leis sociais, sim, mas também, a leis naturais. A lua corresponde ao humor frio e húmido e reforça seja a necessidade de disciplinarização de Teseu seja o estado defensivo de Hipólita. Embora o soberano ateniense tenha boas justificativas para

³ Todas as citações da peça neste artigo são de nossa tradução e privilegiam os campos semânticos em detrimento dos recursos poéticos. “Now, fair Hippolyta, our nuptial hour Draws on apace; four happy days bring in Another moon: but, O, methinks, how slow This old moon wanes! she lingers my desires, Like to a step-dame or a dowager Long withering out a young man revenue.”



legitimar seus impulsos carnais, a própria natureza, em estreita colaboração com a cultura, minimiza suficientemente o humor sanguíneo de Teseu.

A única brecha possível para o impasse de Teseu seria o consentimento de Hipólita em burlar o senso de temporalidade da cultura ateniense. Devido a sua natureza de amazona, ainda que conquistada, Hipólita descarta imediatamente a possibilidade de ceder à insinuação de seu futuro marido. Ela resiste à normatividade do patriarcado, com que não está habituada e muito menos contente. A agência do corpo de Hipólita está situada no fio de lâmina entre a autopreservação de sua identidade sócio-cultural pré-ateniense e seu dever de ateniense. Pouco sabemos sobre a rainha das amazonas além daquilo que o conhecimento do mito nos leva a crer, isto é, que ela é potencialmente uma guerreira e que poderia lançar mão desse potencial numa resposta agressiva. Entretanto, também sob o influxo da lua, ela se dispõe à disciplina e, com serena fidalguia, esquiva-se da insinuação do noivo: “Quatro dias vão rapidamente mergulhar-se na noite; quatro noites vão rapidamente esgotar o tempo em sonho; e então a lua, como um arco de prata recém vergado no céu, contemplará a noite de nossas bodas”⁴ (1, 1, 7-11). Fruto de frieza, a eloquência evasiva de Hipólita traz à tona um segundo aspecto da temporalidade: além do aqui e agora, não há nada que não seja sonho; o tempo se esgota a si próprio e deixa como resíduo somente uma imagem. Essa é uma condição *sine qua non* da existência, e não há agência humana que dê conta de superá-la.

Como dois personagens maduros, detentores do conhecimento do sexo, bem como de outros conhecimentos, Teseu e Hipólita, podem e devem empenhar-se na prática disciplinar do corpo em consonância com o mundo natural. Nesse sentido, a agência corporal de ambos e entre ambos está inequivocamente sujeita à porosidade e à permeabilidade de humores. Talvez não seja demais sublinhar que não se trata de uma mera adaptação à normatividade imposta pelo protocolo social; trata-se de um imperativo moral.

⁴ “Four days will quickly steep themselves in night; Four nights will quickly dream away the time; And then the moon, like to a silver bow New-bent in heaven, shall behold the night Of our solemnities”.



A vetorialidade da agência corporal do casal aponta para a aquisição de uma conquista inaudita para ambos. Como argumenta Paster, “[u]m excesso de emoção – ainda que fosse das emoções positivas de alegria e júbilo – era entendido como potencialmente fatal”⁵ (2004, 11). É com essa dinâmica interna que Teseu, ainda que tentado pela forte pulsão carnal, pode dominar o que, para um soberano menos afeito à sutileza da reverberação dos astros, facilmente se transformaria em incontinência sexual. Em plena harmonia com a acomodação de humores necessária para a consumação de sua união com uma mulher que, ao que parece, está se tornando uma futura ex-guerreira, ele opera a sua agência corporal com moderada penitência: “Hipólita, te cortejei com minha espada e conquistei teu amor te causando injúrias. Mas vou casar contigo em outro tom: com pompa, triunfo e festejos”⁶ (1, 1, 16-19). Obviamente “pompa, triunfo e festejos” poderiam ser materializados mesmo com o recurso da violência. O que Teseu quer dizer é que, desta vez, essas manifestações comemorativas serão motivadas pela entrega espontânea ao amor. Afinal, “os dias” de abstinência sexual, implícita no discurso do casal, serão “benditos”.

A firmeza de propósitos das agência corporais de Teseu e de Hipólita, refletindo a inconstante lua, não poderia se resumir a essa decisão sem hesitação alguma. Quando o casal está se divertindo com a rudeza da apresentação dos artesãos, ocorre o que poderíamos chamar de efeito gangorra entre os dois: Hipólita, referindo-se, numa leitura superficial, apenas à tosca representação, declara: “Estou fatigada dessa lua: gostaria que ele mudasse!”⁷ (5, 1, 245). Tal é a porosidade entre Hipólita e Teseu, agora inspirados pelos desdobramentos da fuga dos jovens enamorados que, talvez até mesmo inconscientemente, ela esteja desistindo de abster-se de um encontro íntimo com Teseu antes das núpcias. A réplica de Teseu reforça a ambiguidade da fala de Hipólita: “Pela pequena luz de seu discernimento, parece que está

⁵ “[a]n excess of emotion – even of the positive emotions of joy and mirth – was understood to be potentially fatal”.

⁶ Hippolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love, doing thee injuries; But I will wed thee in another key, With pomp, with triumph and with reveling”.

⁷ “I am awery of this moon: would he would change”!

minguando; ainda assim, por cortesia, com toda a razão, temos que esperar o tempo que for”⁸ (5, 1, 246-248). Como Hipólita, Teseu está se reportando à cena. Porém, o fato de Teseu descrever o desempenho do Luar com um termo exclusivo do ciclo lunar faz com que o trocadilho nos leve mais uma vez ao pano de fundo da primeira cena da peça. Além disso, Teseu deixa claro que a ação de “esperar”, modulada com a ideia de obrigação, é motivada por “cortesia”, que é, embora não transpareça hoje em dia, a palavra para o código de ética do cavaleiro medieval. Como se não bastasse esse diálogo, Lisandro ainda dá um ponto final ao jogo de palavras com uma fala que reforça a justaposição do discurso anterior a respeito do astro com a atividade teatral: “Prossiga, Lua”⁹ (5, 1, 249). A fala de encorajamento de Lisandro serve tanto para a cena quanto para à espera do casal pela noite nupcial. A porosidade e a permeabilidade entre as histórias de Píramo e Tisbe, Teseu e Hipólita, a lua natural e a Lua personagem enfatizam a gravidade da experiência de vida que está em questão, fazendo-nos pensar no curso trágico ou melancólico que essa história poderia seguir.

4. Hérmia e Helena: a política do desejo como lugar de resistência a (quase) toda normatividade

As peças renascentistas costumam deixar transparecer que a diferença entre uma comédia e uma tragédia depende do resultado da peripécia, ou reviravolta. Em *Sonho de Uma Noite de Verão*, Shakespeare se aventura a uma teorização através de uma fala de Teseu pouco antes da representação dos artesãos: “É tão caprichosa a imaginação que, se deve apreender alguma alegria, logo acrescenta o motivo a essa alegria; Ou à noite, imaginando algum medo, fica fácil achar que um arbusto é um urso”¹⁰ (5, 1, 22-23). Há aqui um

⁸ “It appears, by his small light of discretion, that he is in the wane; but yet, in courtesy, in all reason, we must stay the time”.

⁹ “Proceed, Moon”.

¹⁰ “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”!



enunciado moldado no espírito de co-pertinência dos humores, uma inversão entre a percepção convencional de causa e efeito do pensamento Pós-Iluminista. O pensamento lógico é de que precisamos de um motivo real para termos medo. Porém, através de um paradoxo, a fala de Teseu nos faz pensar numa lógica mais realista: o medo precede o susto porque sua existência deve ser creditada, antes de tudo, à imaginação.

Ao “[i]nvoc[ar] o antigo privilégio de Atenas” e raciocinar que, se Hérnia é sua, ele “po[de] dispor dela”, Egeu estabelece o tom potencialmente trágico que a situação-eixo da peça poderia vir a ter: “ou ela vai para este cavalheiro ou vai para a morte de acordo com o que diz a lei que, sem delongas, seja feito neste caso”¹¹ (1, 1, 41-45). Acuada, Hérnia retruca que “[g]ostaria que [s]eu pai visse com [s]eus olhos”¹² (1, 1, 57). Ao formular sua singela tentativa de defesa, ela traz à tona um dos signos mais importantes da peça dada a frequência lexical com que aparece. Mesmo sem levarmos em consideração sinônimos, expressões idiomáticas do mesmo campo semântico e outras palavras que evoquem a visão, verificamos que o verbo “ver” ocorre cinquenta e cinco (55) vezes, e o substantivo “olho(s)”, sessenta e seis (66) vezes. Podemos tranquilamente dizer que a potência de visão, cenicamente materializada na peça através do teatro dentro do teatro, é um tema central da peça. O que vê Hérnia? Ela vê que é mais do que uma posse familiar, que deve resistir à normatividade que lhe é imposta simplesmente por pertencer ao sexo feminino e que, como nos lembra Helen Cooper, precisa “faz[...](er) sua própria opção por um parceiro mesmo diante da dura oposição paterna, do capricho masculino e da mágica com alvo errado”¹³ (Cooper, 2004, p. 263).

A consciência de ser mulher e de estar apta a sê-lo em sua plenitude, ou seja, de estar madura o bastante para sexualizar o corpo como fêmea adulta, desencadeia em Hérnia a política do desejo como lugar de resistência à

¹¹ “I beg the ancient privilege of Athens, As she is mine, I may dispose of her: Which shall be either to this gentleman Or to her death, according to our law Immediately provided in that case”.

¹² “I would my father look'd but with my eyes.”

¹³ “*A Midsummer Night's Dream* shows Helena and Hermia ultimately getting their own choice of partner, in the teeth of parental opposition, male capriciousness, and mis-targeted magic”.



normatividade, ação na qual será seguida pelos outros três jovens. A multidirecionalidade dos vetores da agência corporal de Hérnia, como de resto com os outros jovens, está entrecida de uma profusão de humores. Bem mais ponderada do que Helena, entretanto, Hérnia consegue raciocinar produtivamente a ponto de planejar uma fuga com Lisandro, que lhe confere como atributo figurativo uma das mais belas flores e também aquela que sabe se defender com seus espinhos: “Como as rosas dessa face fenecem tão rapidamente?”¹⁴ (1, 1, 129). Novamente dando destaque a seu olhar, Hérnia pondera sobre a profusão de humores que se alternam entre excesso e escassez, espelhando a própria situação de instabilidade na qual está enredada: “Deve ser pela falta de chuva, que eu bem poderia canalizar da tempestade dos meus olhos”¹⁵ (1, 1, 130-131). Ora o humor está carregado de água demais; ora, de nenhuma. Hérnia é bela, deseja e é desejada mas não pode concretizar o desejo. Hérnia vislumbra que a lógica disjuntiva (*ou* isso *ou* aquilo) sucumbe diante da realidade, pois é a lógica aditiva (isso *e* aquilo) que governa a verdadeira dinâmica de um corpo em constante mutação bem como de uma psique que não tem, como não tem nenhuma outra, o poder de se manter imune aos caprichos do destino.

Em face à opressão, quer essa força contrária tome a forma de execução ou de clausura a contragosto, Hérnia prefere uma opção fora do leque de escolhas oferecidas pelo patriarcado, isto é, a fuga: “E na floresta, onde tu e eu, em leitos de primaveras aliviámos os seios com os doces conselhos delas, lá Lisandro e eu nos encontraremos”¹⁶ (1, 1, 214-217). O ponto de fuga – expressão idiomática que, bem a propósito, está relacionada à construção da perspectiva – é a floresta. O lugar físico de resistência à normatividade é o oposto da cidade por várias razões, e a primeira delas é que a visão na floresta é radicalmente diversa daquela na cidade. Por contiguidade, a visão na floresta também é mais

¹⁴ “How chance the roses there do fade so fast”?

¹⁵ Belike for want of rain, which I could well Beteem them from the tempest of my eyes.

¹⁶ “And in the wood, where often you and I Upon faint primrose-beds were wont to lie, Emptying our bosoms of their counsel sweet, There my Lysander and myself shall meet”;



radicalmente pensamento encarnado visto que o corpo, via de regra, é mais vigorosamente solicitado no mundo natural do que na cidade.

É na floresta onde, na companhia de sua amiga Helena, Hérnia buscava consolo. Mais uma vez, há no texto elementos mais do que suficientes para que se fomente a especulação de um reflexo de pré-sexualização dessas escapadas das duas moças, tendo em vista que o bucólico leito de primaveras aconselhava docemente os seios de Hérnia e Helena. As primaveras, metonímias para flores, podem ser lidas como o que botanicamente são, isto é, os órgãos sexuais de reprodução das plantas; o verbo “aconselhar”, que implica um processo cognitivo geralmente íntimo, é qualificado como doce, ou seja, a cognição habitualmente buscada na floresta era não somente palatável mas também agradável ao palato; por fim, os seios são, sem sombra de dúvida, partes particularmente erógenas do corpo feminino. Então, a floresta, um espaço reconhecidamente acolhedor para conscientes evasões da normatividade na avaliação das duas moças, é o local escolhido como plataforma para a resistência à normatividade sob a forma de sexualização plena do corpo, impossível, até esse momento, de ser concretizada na cidade.

Uma vez instalada na floresta, contudo, Hérnia não é tão ousada quanto o que o horizonte de expectativas criado pelo texto poderia fazer crer. Primeiramente porque, com a realização plena da agência do corpo de Hérnia, bem como dos outros jovens, a ação dramática se resolveria de vez, mas também porque, de um modo análogo à trilha de Teseu e Hipólita, há que se resistir também à ausência total de limitações que poderia emergir num mundo virtualmente todo natural, isto é, totalmente privo de moldes culturais. Hérnia apela a Lisandro que não se deite ao lado dela: “Por amor e cortesia, deita-te um pouco mais pra lá; em nome da modéstia humana, essa separação, como bem poderia ser dito, convém a um moço virtuoso e a uma donzela”¹⁷ (1, 2, 56-59). É de se ficar perplexo com o fato de que, nessa fala, toda a imagística do mundo natural desapareça do linguajar de Hérnia, dando lugar apenas ao léxico

¹⁷ “for love and courtesy Lie further off; in human modesty, Such separation as may well be said Becomes a virtuous bachelor and a maid”.



referente à cultura do amor cortês. Na verdade, a resposta para essa perplexidade é simples e diz respeito à técnica de construção de personagens. Hérnia e Helena, duas damas jovens e belas perdidamente apaixonadas, além dessas semelhanças, são dois termos extremos de uma operação de contraste.

Shakespeare confere integralmente a Helena o ímpeto da política do desejo como resistência à normatividade do modo mais cômico possível. Helena, desproporcionalmente sanguínea e quente, parece ter perdido todos os vetores com os humores frios e secos:

Sou sua cachorra! E, Demétrio, quanto mais me bates, mais me apaixono por ti. Como tua cadelinha, me usa, me manda embora, me bate, me nega, me perde; assim, me dá licença, indigna que sou, pra te seguir apenas. Que posição pior posso mendigar no teu amor, e ainda assim um lugar de alto respeito para mim, do que ser usada como tua cachorra?¹⁸ (2, 2, 203-210).

Helena, que, ao contrário de Hérnia, tem seu desejo obstaculizado pela rejeição do ser amado, desce ao posto mais baixo da degradação moral. Não se trata de um rebaixamento moral somente por causa de sua subversão das regras do amor cortês por estar oferecendo sexo sem laços afetivos recíprocos. Helena se rebaixa porque, como último recurso para conquistar o amor de Demétrio, cai no desespero de colocar-se, figurativa e moralmente, no lugar de um animal irracional. Sua temperatura emotiva é tão alta que ela perde momentaneamente o raciocínio da dignidade. Sua oferta vulgar de sexo fetichizado ao extremo a coloca em pé de igualdade metafórica e humoral com os cachorros, termo que ela usa com variações por três vezes numa sequência de apenas oito versos. Entretanto, não há, dentro do universo moral da peça, qualquer julgamento além do riso do público diante da progressão máxima do óbvio estado de surto que já manifestara desde sua primeira entrada em cena e que ficara indubitavelmente patente desde que ela escolheu contar a Demétrio sobre a

¹⁸ "I am your spaniel; and, Demetrius, The more you beat me, I will fawn on you: Use me but as your spaniel, spurn me, strike me, Neglect me, lose me; only give me leave, Unworthy as I am, to follow you. What worsen place can I beg in your love, - And yet a place of high respect with me, - Than to be used as you use your dog?"



fuga de Helena e Lisandro, uma estratégia condenada ao fracasso nos termos da lógica.

Surpreendentemente, é exatamente através do expediente de abandono da razão em função da adesão à política do desejo como resistência total à normatividade, no sentido de negação do papel de gênero, que Helena acaba conseguindo o que quer: o amor cortês de Demétrio. Essa proeza se dá porque, ao atingir a quintessência do corpo grotesco, Helena alcança a expiação de suas aflições e uma promessa de plenitude da vida que não conseguiria se não arriscasse tanto. Conforme argumenta Bakhtin,

[a] essência do grotesco é precisamente apresentar uma plenitude da vida que seja contraditória e tenha duas faces. A negação e a destruição (morte do velho) estão incluídas como uma fase essencial, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor. O próprio material da camada corporal mais baixa (comida, vinho, a força genital, os órgãos do corpo) tem um caráter profundamente positivo. Esse princípio é vitorioso porque o resultado final é sempre abundância, aumento. (2008, p. 62).

A agência corporal de Helena é espetacularmente vitoriosa porque, através da negação e da destruição da mocinha inerte herdada pela Aurora da Idade Moderna do romance de cavalaria medieval, celebra o nascimento de um novo modelo de mulher. Esse novo modelo de mulher, embora não negue sua afiliação ao amor cortês, o ressignifica na medida em que questiona, não apenas, mas principalmente, os papéis atribuídos aos gêneros. A instrumentalidade inequívoca de suas paixões a redime e a redefine. Como Hérnia, Helena enxerga que a lógica aditiva é mais eloquente do que a disjuntiva para se entender o mundo, sobretudo o mundo do corpo e suas emoções. Depois de sua aventura onírica, ela pondera: “Achei Demétrio como uma jóia, minha e não minha ao mesmo tempo”¹⁹ (4, 1). Uma jóia é uma criação valiosa a partir de uma matéria-prima de brilho e beleza extraordinários. Possui-la corresponde a possuir um talismã, um fragmento emblemático do universo; não possui-la corresponde a dar-se conta da transiência como

¹⁹ “I have found Demetrius like a jewel, Mine own, and not mine own.”

condição inegociável da vida. A consciência das duas possibilidades em combinação é um modo de pensamento encarnado elevado pois impulsiona a agência corporal adiante sem lhe impelir à arrogância.

5. Fundilhos (Bottom): a política do desejo como lugar de êxtase e sublimação

É discutível que Fundilhos seja o detentor da experiência carnal mais radical da peça. Mas ele é indiscutivelmente o personagem que mais enxerga além da lógica convencional. Por ser o único personagem modesto em contato direto com personagens poderosos e sobrenaturais, Fundilhos é quem vê o maior espectro de possibilidades do ser-no-mundo: ele vivencia o ápice do êxtase que o corpo pode alcançar ao tornar-se objeto de veneração da majestosa Titânia e alvo principal dos mimos do séquito de fadas. Por causa dessa trajetória de agência corporal instaurada aparentemente ao acaso, é o personagem que atinge a mais elevada compreensão metafísica. O advérbio “aparentemente” é necessário porque Fundilhos, sendo o mais entusiasta dos atores amadores do grupo de artesãos, quiçá o melhor, já inicia sua trajetória na comédia acolhido pela experiência. Assim sendo, que Puck o escolha é bem compreensível. Fundilhos, justamente por ser um homem da graça fácil, um perfeito bufão para o trote aplicado a Titânia, é também o humano capaz de formular uma saída para uma experiência instauradora que poderia ter desdobramentos insanos com um inusitado toque de estado de graça:

Tive uma rara visão. Tive um sonho; e além do juízo do homem está dizer que sonho foi: quem tentar explicar esse sonho não passa de um asno. Parecia que eu era – não há homem que possa dizer o quê. Parecia que eu era, - e parecia que eu tinha, - mas o homem que disse o que eu tinha não passa de um bobo maltrapilho. Não há olho de homem que tenha ouvido, orelha de homem que tenha visto, mão de homem que tenha provado, língua concebido, ou coração contado que sonho foi²⁰. (4, 1, 200-209).

²⁰ “I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream. Methought I was—there is no man can tell what. Methought I was,—and methought I had,—but man is but a patched fool, if he



A fala de Fundilhos, típica composição retórica renascentista que explora ao máximo as possibilidades de especulação, inicia com a predicação da rara experiência corporal como sendo onírica, ou seja, negando-lhe a possibilidade de apreensão racional segundo os parâmetros linguísticos convencionais; e evolui para uma sequência negativa de sinestésias que sacramenta definitivamente a impossibilidade de comunicação de sua experiência cognitiva. Embora seja uma experiência transformadora, seus efeitos serão quase imperceptíveis no mundo exterior. Desde a vivência na floresta, Fundilhos passa a cumprir uma espécie de auto-sentença: a de ter uma lembrança extraordinária sem poder compartilhá-la.

A coincidência entre o sublime e o telúrico, entre o espiritual e o carnal, não é nem um pouco aleatória. A epifania delirante de Fundilhos é, antes de tudo, trágica porque emerge de uma jornada cognitiva insuperável. Consciente de que a intensidade da conquista cognitiva sob os favores de Titânia muito provavelmente jamais se repetirá, o pesaroso Fundilhos não cultiva ressentimentos a respeito de sua queda trágica ou, mais precisamente, de sua queda tragicômica. Ele converte a reviravolta de seu percurso em uma peripécia cômica. Em sua ação, Fundilhos expressa com harmonia ímpar as quatro qualidades do modelo cosmológico: quente, frio, húmido e seco. Ele se regozija nos braços de Titânia, aproveita conscientemente as benesses ofertadas durante sua hospedagem na floresta e pensa com cabeça fria quando percebe que a experiência de êxtase era insustentável.

Agindo assim, Fundilhos demonstra ser capaz de utilizar a mesma base material que os outros seres humanos mas de responder com habilidade e senso de organização exemplares tanto ao ambiente compreensível e acolhedor quanto à sua versão da ordem do intangível. A evidência de que há uma harmonização no caráter das substâncias que compõem seu corpo está na

will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was.”

maneira surpreendentemente construtiva que ele tem de pensar e agir diante de tamanha extraordinariedade.

A singularidade da agência corporal de Fundilhos consiste, acima de tudo, em minimizar exponencialmente um potencial sentido da perda que só existiria se a experiência fosse considerada uma posse. Mais radical que Helena, ele se contenta em simplesmente não ter; retorna com alegria genuína, sem compromissos com o profissionalismo, ao mundo da representação tosca, do faz-de-conta, da produção de sonhos, sobre os quais ele afinal sabe mais do que ninguém.

6. Comentários finais

Numa peça que explicitamente tematiza a lógica onírica desde o título até o último aparte, paira no ar o mistério do próprio ato da criação e seu resultado, ou seja, a arte, o artefato artístico, o evento artístico: “Se vos ofendemos por sermos sombras, pensai somente nisso, e tudo estará arranjado, que apenas cochilastes aqui enquanto essas visões apareciam. E esse tema fraco e ocioso nada mais gera que um sonho”²¹ (5, 1, 413-418). A fala de Puck contém mais do que uma graciosa justificativa no caso de uma recepção pouco favorável por parte do público. Esse discurso exala um fluido estimulante que nos incita a pensar sobre a aparente inospitalidade da aporia, na ilusória aridez do paradoxo.

Nesse horizonte, conforme expusemos, a representação do sublime na peça constitui o paradoxo central, que depende enormemente de como os personagens negociam a camada corporal mais baixa. Em *Sonho de Uma Noite de Verão*, nossa análise sugere que os personagens são impelidos a enfrentarem decisivamente os desafios resultantes da carnalidade. A negociação dessa política do desejo se diferencia de acordo com os humores de cada personagem-

²¹ “If we shadows have offended, Think but this, and all is mended, That you have but slumber'd here While these visions did appear. And this weak and idle theme, No more yielding but a dream”.



em-situação, não havendo uma fórmula negocial. Contudo, há uma comunalidade entre as diversas negociações analisadas: o fato de todos os personagens descreverem uma trajetória na qual o sexo é um signo de reciprocidade psicofisiológica entre um ser que experiencia e sua relação com o mundo. O oxímoro “Quanto mais eu rezo, menor é a minha graça!”²² (2, 2, 89), pensamento encarnado modelar sobre a questão proclamado por Helena, ilustra que não há, no universo da peça, obtenção do sublime através de sua busca direta mas somente pela confrontação corajosa dos excessos do domínio da vontade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

COOPER, Helen. **The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

CSORDAS, Thomas. Fenomenologia cultural corporeidade: agência, diferença sexual, e doença. **Educação** (Porto Alegre, impresso), v. 36, n. 3, p. 292-305, set./dez. 2013.

PASTER, Gail Kern. **Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage**. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

SHAKESPEARE, William. (1590-1596) **A Midsummer Night's Dream**. Ed. K. Deighton. London: Macmillan, 1891. **Shakespeare Online**. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com/plays/mids_1_1.html> Acesso em: 17 ago. 2014.

Recebido em 25/08/2014.

Aceito em 10/11/2014.

Sérgio Nunes Melo

Docente do Curso de Artes Cênicas da UFSC, do qual é coordenador. Bacharel em Letras pela UERJ (1998), Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2002) e doutorado em Artes da Cena pela University of Toronto (2011), de onde é Connaught Fellow. É formado pela Scuola d Arte Drammatica Paolo

²² “The more I pray, the lesser is my grace”!



Grassi (célula originária do Piccolo Teatro di Milano). Tem experiência como ator, roteirista (TV Globo), autor teatral, dramaturgista e diretor. Foi cofundador e membro da companhia Teatro Metábole (RJ). Lecionou Língua Inglesa e respectivas literaturas (UERJ, UFF e UofT) e Teatro (The British School, RJ, e Escola de Teatro Martins Pena, RJ). Suas áreas de pesquisa fazem convergir disciplinas que articulam uma discussão sobre tradição e ruptura nas relações entre técnica e criação de textos e encenações. É publicado pela Lambert Academic Publishing e pela Johns Hopkins University. É tradutor, entre outros textos, de *Assim é (se lhe parece)*, de Pirandello, publicado pela Editora Alaúde, SP, 2011 (encenado por Marco Antônio Pâmio, SP, 2014) e de *Esta noite se improvisa* e *O Homem da flor na boca*, do mesmo autor, em fase de publicação pela mesma editora.

E-mail: sergio.nmelo@gmail.com