

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: MIMESE, IMAGINAÇÃO E ALEGORIAS NO TEATRO SHAKESPERIANO

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM: MIMESIS, IMAGINATION AND ALLEGORIES IN SHAKESPERE'S THEATRE

Daniel de Oliveira Paiva¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar o caminho para a obtenção do juízo, ou seja, de uma percepção de mundo não entorpecida, segundo *Sonho de uma Noite de Verão*², de Shakespeare. Para tal, primeiramente apresentaremos alguns dos elementos das práticas letradas que estavam vigentes durante o período pré-romântico, e, posteriormente, ao investigarmos especificamente a peça, nos ateremos a algumas de suas alegorias: como se articulam e com qual finalidade.

Palavras-chave: Shakespeare; Imaginação; Alegoria.

Abstract: This article attempts to demonstrate the path to the achievement of *wit*, a perception of the world that is not numb, as shown in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*. To do so, first we shall present some of the elements that compose the literate practices that happened during the pre-romantic period. After doing so, we shall investigate the play, considering some of its allegories, how they work and with what goals.

Key-words: Shakespeare, Imagination, Allegory.

Introdução

Segundo João Adolfo Hansen “Toda fantasia pressupõe o juízo como sua causa e seu árbitro.”³ O juízo, nos séculos XVI e XVII, pertence ao grupo de componentes retóricos que compõem não apenas o bom discurso, aquele que convence, como também é um híbrido que perpassa a dialética, sendo a ponte entre a retórica e a lógica. Nas diversas peças de Shakespeare a que temos acesso, o juízo, ou um caminho de peripécias que envolve sua obtenção, é, em geral, de grande importância. Vemos em muitas de suas peças personagens, a princípio irracionais, com discursos turvados por sentimentos fortes ou acontecimentos inesperados, e diante dos problemas que essa aparente irracionalidade causa, vemos a visão e discurso das personagens ser, ao longo da narrativa, clarificada, de forma que, ao final da peça, as personagens podem ver e portar diante da realidade presente de forma nova, não turva. Nosso artigo visa demonstrar este processo em *Sonho de uma Noite de Verão*, e, para tal, começaremos nos debruçando sobre elementos retóricos e poéticos anteriores e contemporâneos à época de Shakespeare, a fim de apresentar conceitos que, por guiarem a produção poética, influenciam não só a forma, como também a narrativa e as alegorias articuladas na peça.

¹ Graduado em Letras pela UNIFESP em 2014. O presente artigo traz resultados de pesquisa realizada sob a orientação da Profa. Dra. Lavínia Silveiras, que contou com o apoio financeiro do CNPq. Contato: daniel.paiva@gmail.com

² SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*. São Paulo: Disal, 1994.

³ HANSEN, João Adolfo. A doutrina do engenho poético no século XVII. Floema Especial - Ano II, n. 2 A, p. 111-131 out. 2006.

Práticas letradas pré-românticas

Até à segunda metade do século XVIII, a Retórica, doutrina mestra que regeu a Poética, guiou o pensamento e criação desta *techné*, vigente desde Aristóteles.⁴ O olhar dirigido à prática poética era guiado por dois fatores mestres: a imitação da natureza (*mimesis*) e a relação estabelecida entre as diversas formas de imitação de coisas e autores já cristalizados na tradição poética (emulação).

A criação artística como imitação tanto da natureza quanto das outras artes é apresentada por Gotthold E. Lessing, em sua importante obra intitulada *Laocoonte – ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766). Segundo o autor, a imitação possui características próprias de acordo com a forma que a representa. Em um de seus exemplos, diz:

Se Homero quer nos mostrar como Agamenon estava vestido, então o rei deve vestir-se diante de nossos olhos, peça por peça; a leve roupa de baixo, o grande sobretudo, os belos coturnos, a espada; e agora ele está pronto e pega o cetro. Nós vemos as roupas na medida em que o poeta pinta a ação de vestir-se; um outro (o pintor) teria pintado as roupas até a menor franja e nós não teríamos visto nada da ação.⁵

Com essa proposta, podemos ver como o ato de pintar e o ato de escrever, ambos representando a mesma natureza mimética, levam a resultados totalmente diferentes, mantendo, porém, ao mesmo tempo, seu diálogo constante com o objeto imitado.

A *mimesis* (Lat. *imitatio*), diferentemente da conotação que recebeu na crítica posterior, carregava em si uma extensão e aplicação semântica muito maior do que a cópia de algo já existente. A noção de originalidade, surgida como bandeira do Romantismo em sua tentativa de cisão com os ditames prescritivos da retórica, não se aplicava no contexto da prática artística do Renascimento, embora a ideia de novidade ocupasse um lugar. Dessa forma, através da mimese e da emulação, operava-se uma verdadeira transformação do referente artístico antigo em algo novo, capaz de surpreender o público e garantir admiração.

Segundo o crítico Raul Fernandes⁶, os domínios entrelaçados da mimese e da novidade se dão a perceber naquilo que é permanente e no que é acidental. Enquanto cada momento em que um artista se vale de sua *techné* é único, os cânones, estáveis, o auxiliam a alcançar um nível de produção considerado belo e digno de aplauso. Ao conceitualizar o mundo em seus planos ideal e formal, por exemplo, Platão já apresentava a noção de *mimeishtai* (derivação de mimese) como a relação da representação artística de, por exemplo, uma árvore, com a coisa em si.⁷ Esta, enquanto representação, nunca será perfeita, pois a perfeição se perde durante o processo de

⁴ Cf. SILVARES, Lavinia. A poesia inglesa e a retórica aristotélica: a atualidade dos discursos poéticos e preceptivos no século XVI. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, v. 6, p. 1-20, 2009. – ISSN: 19 81-4062.

⁵ LESSING, G. E. *Laocoonte – ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminura, 1998. P. 195

⁶ FERNANDES, Raul Miguel Rosado. *Tratado da Imitação*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos das universidades de Lisboa, 1986.

⁷ PLATÃO. *The Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=aPwPjVIxbGQC&printsec=frontcover&dq=public+plato&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiSv6aH7M3LahVEkpAKHdHcDVwQ6AEILjAB#v=onepage&q&f=false>
Acesso em: 03/06/2013, 18:57. X, 597 b, p. 315.

representação e, portanto, segue-se que não há pureza na existência da forma. Platão ainda concebeu três fases diferentes na imitação: uma, a forma natural – a percepção da forma no mundo das ideias –, outra, produzida por algum artífice, como o marceneiro ou o ferreiro, e uma última, produzida pelo pintor ou poeta.

Em sua *Poética*, Aristóteles enfatizou que a imitação seria parte da natureza. Ou seja, a imitação significava fazer como a natureza, seguir o modelo natural, a partir de três maneiras: “representar as coisas tais como foram e são; ou tais como as dizem e parecem ser; ou então tais como deveriam ser”⁸. As duas primeiras maneiras de imitar por ele descritas em muito se assemelham às de Platão; a última, porém, dá ao artífice que imita uma licença parecida com a de um criador, que aperfeiçoa as formas na tentativa de aproximá-las de seu estado ideal. Aristóteles coloca nas mãos do artífice a possibilidade de expressar sua intenção (o que se desenvolve depois na noção latina de *uoluntas*) imediata ao leitor/receptor.

A imitação é estabelecida, então, a partir dos modelos de outros anteriormente bem sucedidos, e aquilo que se segue da produção individual de cada autor vem sob o nome de emulação (greg. *Zelosis*, lat. *Emulatio*). A imitação nas letras se estabelecerá ao longo do tempo como a imitação dos clássicos de cada gênero, ao passo que a emulação será vista como o acidental na obra: por mais que a história a ser contada seja sempre diferente, haverá aqueles que contaram o gênero anteriormente com perfeição. Assim como as águas de um rio afluem através do caminho já aberto por águas anteriores, a imitação caminha através daquilo que se convencionou adequado a cada gênero. Adequação, medida, compostura são alguns dos conceitos que permeiam e significam a abrangência semântica do decoro poético, o qual é exatamente o conjunto destes fatores.

Como ponto de partida para a criação artística renascentista, seguem-se os preceitos firmados para a comédia e a tragédia na *Poética* de Aristóteles: “Esta (comédia) quer representar os homens piores, ao passo que a outra (tragédia) os quer representar melhores do que na realidade”⁹. Não seria decoroso, portanto, representar Zeus como um mendigo a esmolar perto de outros com mais posses. Mesmo que a suma divindade apareça em uma comédia, como no caso de *O Anfitrião*, de Plauto, deverá ocupar a posição de deus, superior aos homens mortais e também aos demais deuses, e, mesmo que suas ações não sejam as de um personagem típico das tragédias, ainda assim deverá conservar a imagem esperada pelos espectadores, adquirindo um decoro circunstancial que preserve a verossimilhança poética.

Como procuramos demonstrar aqui, a imitação dos clássicos, além das especificidades que a retórica e a poética adquirem em cada cultura e período, perseverou como fundamento nas práticas letradas durante muitos séculos, agrupando tanto o período denominado medieval como o Renascimento. O imaginário Renascentista foi percebido como mundo jubiloso, todavia, Huizinga¹⁰ questiona estas denominações que fazem com que este termo seja visto como uma nova cultura diferente e antagônica à Idade Média. O conceito de Renascimento não está preso a uma temporalidade restrita nem a um território, mas, durante o século XVI, alguns escritores, dentre os quais mencionamos, por exemplo, Rabelais, se autodeclararam parte desta ruptura cultural, justificada pela reconstituição das “bonnes lettres”¹¹. Tal como

⁸ ARISTÓTELES. *Poetics*. Tr. Stephen Halliwell. 2 ed. Londres: Harvard U.P., 1995. Loeb Classical Library, 1999. 1460 b.

⁹ Idem. 1448 a.

¹⁰ HUIZINGA, J. “El problema del Renascimento”. In: J. HUIZINGA. *Hombre e ideas: ensayos de historia de la cultura*. , p. 102

¹¹ Idem, p. 103

Rabelais, Vasari se autodeclarou renascentista, e indicou que esta cisão representava o retorno dos antigos e da imitação da natureza. Por estes fatores deu-se a impressão de um caráter que privilegiaria o pagão, ou, pelo menos, indiferente à matéria religiosa, pensamento este que foi defendido até mesmo no século XIX, por Michelet, o qual compreendia o Renascimento como sendo parte de uma ideia de progresso e triunfo do espírito desperto livre da opressão religiosa, e entre os autores que este engloba como parte do pensamento está Shakespeare. Entretanto, Huizinga discute as modificações religiosas no século XVI e XVII, mesmo período entendido como Renascimento, demonstrando como estes séculos não eram rupturas culturais, porém estilísticas. Desta forma, Huizinga afirma, que “O renascimento tem a acepção estreita de um conceito de estilo, e não a acepção de um conceito de cultura.”¹². Além disso, acredita que o Renascimento aconteceu majoritariamente na Itália, pois, quanto aos demais lugares da Europa, as mudanças culturais por estes sofridas não refletem o mesmo pensamento estilístico. Ligado a estilos próprios de uma época e região na Europa, mesmo que novas premissas tenham sido introduzidas, o fundamento criado na imitação dos antigos não deixou de ser praticado, senão que foi ainda mais reforçado.

Razão e Desrazão: um casamento mágico

Dentre as diversas pessoas que se prestaram às práticas letradas na Inglaterra durante os séculos XVI e XVII, um dos nomes mais conhecidos hoje é o de William Shakespeare. A primeira publicação que temos de suas peças, o seu *First Folio*, é póstumo, datado de 1623, isto porque, durante sua vida, ele teria se dedicado à performance de suas peças, começando, entre 1585 e 1592, como ator e escritor, além de ter sido um dos proprietários da companhia de teatro King’s Men. Suas peças foram, em sua maior parte, escritas entre 1590 e 1613, sendo *Sonho de uma Noite de Verão* escrita entre 1594 e 1596. Esta peça, que será o foco da nossa análise, divide-se em três planos de ação, os quais, a princípio separados, se convergem ao longo da peça.

O primeiro plano da peça, que a inaugura, representa quatro personagens, Lisandro, Demétrio, Hérnia e Helena, os quais estão envolvidos em disputas amorosas, as quais são levadas à presença do juiz de Atenas para que se faça ordem. Hérnia, que ama Lisandro, é sentenciada a se casar com Demétrio, favorito de seu pai, ou a se tornar freira de Diana, permanecendo solteira por toda a sua vida. Hérnia e Lisandro decidem fugir de Atenas a fim de permanecerem juntos, e, em sua fuga, pernoitam na floresta. Demétrio, que ama Hérnia, descobre o ocorrido e sai a sua procura, seguido por Helena, a qual o ama, mas é por ele rejeitada.

Aqui aparece o segundo plano da peça, no qual temos representadas as fadas da floresta. A princípio, Oberon e Titânia, soberanos das fadas, discutem sobre quem haveria de ter a posse de um servo, discussão essa que, sem desfecho, termina com cada um indo para um lado. Oberon, decidido a provar-se superior, decide pregar uma peça em Titânia, enfeitiçando-a. Para isso, prepara um suco do amor, e o entrega a Puck, seu servo travesso, para que administre-o a Titânia. Puck, em seu caminho, percebe dois casais (as personagens do primeiro plano), e decide realizar uma de suas travessuras, aplicando o suco não apenas em Titânia, a qual se apaixona por um homem magicamente transformado em burro, mas também nestas quatro personagens atenienses, as quais, ao acordarem, passam a amar a pessoa que antes não amavam, invertendo os papéis de rejeitados e amados, causando inúmeras confusões no processo.

¹² “el Renacimiento tiene la acepción estrecha de un concepto de estilo y no la acepción de un concepto de cultura.” Cf: *Ibidem*, p. 102.

No terceiro plano da peça, um grupo de atores ensaia uma peça para apresentarem na festa de casamento do Juiz de Atenas, Teseu. Durante os ensaios, Bottom, um dos atores, é transformado em um híbrido de burro e humano, e Titânia, ao acordar enfeitiçada por Puck, se apaixona por ele. Após, aos olhos de Oberon, Titânia ter sido envergonhada, este a cura do encantamento com um segundo suco, e a briga entre as fadas chega a um forçado consenso.

Ao perceber que Puck havia feito mais do que devia, Oberon aplica este segundo suco também nas personagens atenienses que se encontram na floresta. Estes, neste novo estado de consciência, se reconciliam, de forma a que Hérnia e Lisandro voltam a se amar, e agora Demétrio e Helena se amam igualmente. As personagens atenienses retornam à cidade, e, com os conflitos resolvidos, aproveitam a festa de casamento de Teseu e Hipólita.

Sonho de uma Noite de Verão transcorre no meio do verão, dia em que os pagãos comemoram o Solstício de Verão, e os cristãos comemoram o Dia de São João. As relações entre Cristianismo e Paganismo na peça parecem, a princípio, não existentes; à luz deste dia, entretanto, as relações entre as duas tradições se mostram de forma organizada e coesa.

Na peça, assim como na Inglaterra renascentista e em parte da Europa, o paganismo é uma tradição que, por conta da repressão eclesiástica, firma suas bases nas tradições familiares¹³, seja na medicina através de ervas e plantas, seja através do preparo de refeições ou festas populares. O cristianismo, por sua vez, firma suas bases nas leis, sejam elas estabelecidas pelo clero ou pelo rei. Por mais que se condenasse publicamente a prática de bruxaria, as noções de medicina popular, por exemplo, eram baseadas no poder e superstição das ervas e plantas curativas.¹⁴ Era comum que costumes muito facilmente relacionados ao paganismo fossem mantidos por famílias cristãs. Cristianismo e paganismo conviviam, assim, em seus respectivos âmbitos público e familiar, isso sem considerarmos eventos como o carnaval e outros, nos quais as linhas entre o sagrado e o profano se tornavam mais indistinguíveis ainda.¹⁵ Em *Sonho de uma Noite de Verão*, por mais que não tenhamos menções diretas ao cristianismo, temos as divindades gregas e celtas funcionando como artifícios literários, ou seja, alegorias, o que era bastante comum nos textos da época. Por serem artifícios literários, não devemos considerar, por exemplo, Ártemis, como apenas uma deusa do panteão grego, mas sim como algo que ultrapassa essa definição por agregar outra que lhe é sugerida.

Para a época de Shakespeare o belo eficaz é uma questão de grande importância nas práticas letradas, o qual recebe o nome de *wit*. Ao pensar a agudeza, Hansen estrutura seu procedimento a partir da articulação de metáforas e alegorias:

A orientação geral da poética da agudeza consiste, assim, em operar com um conjunto de procedimentos rígidos, até mecânicos, para produzir metáforas e alegorias engenhosas cujo

¹³ REYNOLDS, Lou Agnes; SAWYER, Paul. *Folk Medicine and the Four Fairies of A Midsummer-Night's Dream*. Shakespeare Quarterly, Vol. 10, No. 4, 1959, pp. 513-521.

¹⁴ Idem, p 516.

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

efeito de sentido é maravilhoso e incongruente. (...) Aqui, metáfora e alegoria são outra vez pensadas como conceito verbal agudo ou engenhoso. Sua causa eficiente é o engenho do poeta, podendo ser também o exercício e o furor.¹⁶

A alegoria, por sua vez, é um processo de articulação de metáforas, é a “metáfora continuada como tropo de pensamento”¹⁷ Este jogo de sentido próprio e extensão de sentido, porém, não se estabelece apenas de uma forma, mas, principalmente, de duas, as quais são a alegoria dos poetas e a alegoria dos teólogos. A primeira, a dos poetas, se articula de forma a, através de uma figuração, expandir um sentido desejado; já a segunda, a dos teólogos, opera não através de uma figuração, mas sim de uma tipologia, e, a partir desta, caminha-se para as diversas áreas de aplicação da mesma.

Na peça de Shakespeare, o panteão grego aparece sempre ligado a estados emocionais ou ações das personagens. Quando Hérnia confessa seu amor por Lisandro e diz que fugirá com ele para a floresta, o faz sob juramento a Cupido e Vênus; A primeira poção mágica da peça é relacionada a Cupido, o deus que governa o amor. A segunda poção é relacionada a Ártemis, deusa que na peça representa a castidade.

Artêmis e Eros se comportam como patronos de dois aspectos do amor: a primeira, como deusa aceita na sociedade ateniense da peça, se relaciona a um amor sujeito à lei ateniense, um amor casto e comedido; o segundo, como extensão de Oberon e Puck, se relaciona ao amor sujeito à natureza, ao que é instintivo e intenso. Estas duas faces do amor culminam em duas ações por parte das personagens, respectivamente, a luxúria na floresta e o matrimônio em Atenas.

As divindades gregas, entretanto, nunca influenciam diretamente as personagens, porém apenas através de suas poções. A poção relacionada a Eros é feita de uma flor, chamada *Love-In-Idleness*, ou também Pansy. A poção relacionada a Artêmis é feita da *Artemisia Absintum*, a qual é chamada de Dians Bud por Oberon – flor de Diana, portanto, que é Ártemis na versão mitológica latina. A segunda poção age como um antídoto para a primeira, mas não somente isso; após a aplicação de ambas as poções é que se dá o desfecho feliz dos amantes. Uma poção equilibra o efeito da outra, dando ao juízo constantemente distorcido das personagens uma postura racional. O juízo é uma questão recorrente em Shakespeare, e, em *Sonho de uma Noite de Verão*, anunciada desde o começo da peça por Teseu, o qual aponta para Hérnia que o que a faz lutar contra seu pai não é outra coisa senão seu juízo alterado. A peça caminha de forma a apresentar um antídoto ao entorpecimento do juízo, o qual é as essências combinadas de Cupido e Ártemis, o equilíbrio entre instinto e castidade.

¹⁶ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Hedra, 2006. P. 73

¹⁷ Idem, p. 7.



Figura 1 – Pansy, ou *Love-In-Idlennes*



Figura 2 – *Artemisia Absinthium*, ou Dians Bud

Há certos elementos primordiais em jogo durante toda a peça, e, segundo Bachelard: “Aos diversos elementos materiais correspondem fantasmas que conservam suas forças enquanto são fiéis à sua matéria ou, o que vem a dar aproximadamente no mesmo, enquanto são fiéis aos sonhos primitivos.”¹⁸ Destes elementos primordiais em jogo durante toda a peça, contudo, se há um elemento que se sobressai aos demais, seja por sua presença tanto no reino das fadas quanto no dos homens, seja por seu efeito essencial ao desenvolvimento da história, estes são os sucos do amor. Através destes é que se dá a mediação entre humanos e fadas, e nele é que se condensam todos os sentimentos das personagens no momento que antecede sua aplicação.

¹⁸ BACHELAD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 19

Como mencionamos anteriormente, há uma antecipação alegórica à primeira poção do amor, a saber, Hérnia e Helena proclamando seus desejos quanto a suas vidas amorosas. Também anteriormente à aplicação da segunda poção do amor temos que os quatro amantes estão intensamente envolvidos na confusão causada por Puck, amaldiçoando e desafiando uns aos outros. Ora, se o primeiro suco do amor condensa os sentimentos que o antecedem, levando Helena a ser cortejada e Hérnia distanciada, agora temos que toda a hostilidade em que se empenham os amantes os leva a uma saturação desta emoção, culminando no sono de todos os quatro. Essa exaustão das personagens é exatamente o que o segundo suco representa. A *Artemisia Absintum* é conhecida como uma planta que, em excesso, é responsável por causar esterilidade. Aqui, em dose moderada, filtra o efeito intoxicante causado pelo primeiro suco.

Um dos vieses pelos quais se apresenta o cômico em *Sonho de uma Noite de Verão* é justamente que, quando sob o efeito de uma das poções, o argumento da personagem afetada é invertido juntamente com suas decisões. Porém, tanto antes quanto depois do efeito da poção estes argumentos não são fundamentados em racionalidade alguma, senão na percepção de mundo deste indivíduo; e mesmo ao final da peça quando se instaura uma postura racional por parte das personagens, esta é taxada de loucura por Teseu e Hipólita quando pensam sobre o ocorrido. A racionalidade é avaliada como irracional, e a ausência de racionalidade se apresenta com argumentos aparentemente racionais por parte das personagens. A exemplo disso citamos, quando sob o efeito da primeira poção, Titânia, ao ver Bottom, metade burro, metade humano, diz: “...Também o meu olho se enamora por sua forma./ E a força da sua virtude força algo em mim a se mover./ À primeira vista a dizer, a jurar, que te amo.”¹⁹ Ao que Bottom, com seu juízo sóbrio, responde: “Penso eu, senhora, que você tenha pouca razão para isso./ E ainda, para dizer a verdade, A razão e o amor fazem pouca companhia um ao outro ultimamente.”²⁰ Bottom aqui, em forma de burro, responde de forma aguda, em oposição à simbologia da forma que a pouco adquirira. Ao dizer que amor e razão não andam juntos, descreve, com certa onisciência inconsciente do que se passa pela floresta, todo o processo alegórico pelo qual a peça passa, a saber, que amor e razão não andam juntos, mas, de maneira aguda como lhe é

¹⁹ “...So is mine eye enthralled to thy shape./ And thy fair virtue’s force perforce doth move me/ On the first view to say, to swear, I love thee.” Cf; SHAKESPEARE. *A Midsummer Night’s Dream*. São Paulo: Disal, 1994, p. 50.

²⁰ “Methinks, mistress, you should have little reason for that./ And yet, to say the truth, reason and love keep little company together nowadays.” Cf: Idem, p. 51

própria, Shakespeare traz tanto um quanto outro ao mesmo espaço quando, através das poções do amor, dá às personagens um estado ébrio, que, contudo, está repleto de discursos estritamente racionais, lógicos.

A princípio pensaríamos que a peça trata sobre a subordinação da racionalidade ao olhar de quem vê, mas, além disso, ressaltamos que se trata do casamento de *Rationis* e *Phantasia*, da racionalidade e compreensão objetiva do mundo com as intenções subjetivas por trás daquele que observa o mundo. O equilíbrio dos dois dará na almejada virtude da prudência, que, na época de Shakespeare, expressava o bom funcionamento do Juízo. “Faculdade intermediária entre o sentido e o intelecto, entre o corpo e o espírito, a imaginação estava forçosamente também entre o particular e o universal.”²¹, e ainda, “É evidente que a imagem, enquanto particular e universal ao mesmo tempo, realiza-se em primeiro lugar no símbolo, figura mais concreta mas universal em ato.”²². As poções são os símbolos que carregam em si Eros e Ártemis, *Phantasia*, ou intenção subjetiva, e *Rationis*, a exaustão casta dos pensamentos. Os amantes nos quais se aplicam estas são o altar no qual se realiza este matrimônio simbólico, o matrimônio entre o amor sujeito à lei ateniense e o amor sujeito à natureza.

Amor: mediador entre imaginação e razão

Ambientado em Atenas, o enredo de *Sonho de uma Noite de Verão* apresenta três casais principais: Teseu e Hipólita, Hérmia e Lisandro, Helena e Demétrio, que, durante toda a peça, procuram a união com a pessoa amada. Em um segundo plano, as fadas e seus senhores se reúnem: Oberon, Titânia, seus servos, e Puck. Há também um terceiro grupo de personagens: atores que ensaiam uma de suas peças e que, a princípio, interagem separadamente dos personagens principais, juntando-se a eles posteriormente. Cada um dos três grupos – os casais, as fadas e os atores – possui seus próprios objetivos. Os casais atenienses desejam consolidar o casamento; as fadas estão envolvidas numa briga entre Oberon e Titânia; e os atores, a princípio, apenas ensaiam seus papéis para se apresentarem no casamento de Teseu e Hipólita.

²¹ KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 73.

²² Idem, p. 80

Segundo R. W. Dent²³, em *Sonho de uma Noite de Verão*, o amor coloca em xeque a concepção de unidade do Belo platônico. Segundo ele, o amor, quando controlado pela razão ou pela imaginação produzirá caminhos diferentes; contudo, em nenhum momento vemos escolhas estritamente racionais por parte dos amantes. Hérnia, por exemplo, quando luta contra a vontade de seu pai de se casar com Demétrio, escolhendo Lisandro, diz: “Quisera eu que meu pai olhasse com meus olhos”, e “Eu não sei por qual poder sou feita insistente”²⁴.

Ainda, ao receberem a poção de Puck, as personagens afetadas mudam suas escolhas, mas, como anteriormente, não o fazem de maneira racional. Lisandro, sob o efeito da poção de Oberon, ao abdicar de seu amor por Hérnia, entregando-o a Helena, nos apresenta um argumento racional: “Quem não trocaria um corvo por um pombo?”²⁵. Porém, ele mesmo está sob efeito entorpecente do feitiço. Concordamos com Dent quando diz que o Amor nessa peça não é regido pela razão, mas pela imaginação. O crítico argumenta que a imaginação, no período elisabetano, era entendida como faculdade inventiva e, portanto, ativa: “Quando, como frequentemente acontecia, ela [imaginação] tornava-se dominada por paixões em conflito com a razão, tornando-se uma falsa repórter e/ ou inventora”²⁶.

Oberon e Puck, comportando-se como criador do amor e propagador deste, respectivamente, para todos os que foram enfeitados, nos mostram que denominar algo como Belo é uma questão referente à imaginação. Titânia, que jurou seu amor a Bottom, após libertar-se do efeito do feitiço, diz: “Meu Oberon, que visões tive eu? Pensei estar enamorada por um burro!”, e “Como vieram essas coisas a acontecer?/ Oh, como meus olhos desprezam sua face agora!”²⁷. Assim como Titânia, sob o efeito da poção, viu o Belo em Bottom, Lisandro compara Hérnia, a quem no princípio da peça amava, a um corvo, desprezando-a em favor de Helena. A dualidade Belo/Grotesco passa a ser subordinada ao olhar de quem vê. Hérnia, por seu olhar, justifica seu amor

²³ DENT, R.W. *Imagination in A midsummer Night's Dream*. In: Shakespeare Quartely, vol. 15, n. 2. Washington: Folger Shakespeare Library, 1964. p. 115-129.

²⁴ “I would my father look'd but with my eyes”, e “I know not by what power I am made bold”. Cf: SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*. São Paulo: Disal, 1994. P. 23

²⁵ “Who will not change a raven for a dove?” Cf: Idem, p. 45.

²⁶ “When, as too frequently happened, it [imaginação] became dominated by passions in conflict with reason, it became a false reporter and/or inventor”. Cf: DENT, R.W. *Imagination in A midsummer Night's Dream*, p. 3

²⁷ “My Oberon, what visions have I seen!/ Methought I was enamour'd of an ass”, e “How came these things to pass?/ Oh, how mine eyes do loathe his visage now!”. Cf: SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*. São Paulo: Disal, 1994. p. 71

por Lisandro, assim como Titânia, também por seu olhar, despreza Bottom ao libertar-se do efeito da poção.

No diálogo *O Banquete*, Platão apresenta uma discussão a respeito de Eros, deus do amor sujeito a Afrodite. Suas idéias influenciam de alguma forma diversas épocas posteriores, já que suas obras foram lidas por diversos escritores. No caso da peça que se propõe analisar neste projeto, o amor é não apenas um dos temas centrais, como também é figurado de diversas maneiras, seja como sentimento dos amantes, ou tipificado na poção do amor preparada por Oberon. *O Banquete* foi escrito em forma de diálogo, em que diversas pessoas expõem suas opiniões numa conversa enquanto comem e bebem. A presença de Sócrates é sempre destacada, suas palavras são as de maior peso. A estrutura da obra caminha para apresentar Eros em diversas faces, exaltando-o com grande importância dentre os deuses da natureza (considerando que, para o pensamento grego antigo, natureza é tudo o que existe, incluindo o âmbito humano).

Em *Sonho de uma Noite de Verão*, o amor aparece em dois aspectos que se relacionam. Num primeiro momento, numa aparente razão, representada por Atenas – o retrato da civilização e perfeição cultural –; num segundo momento, numa aparente suspensão da razão, representada pela floresta – retrato da ausência de qualquer civilização, do mistério, do desconhecido, da magia. Uma das propostas centrais da peça é justamente a união destes espaços, a princípio, opostos.

Ao descrever a concepção elisabetana de imaginação, Dent diz:

No caso do amor influenciado por paixões, por exemplo, não se pode dizer que a imaginação cause o amor, mas sim que o amor influencia a imaginação de tal forma que a faz reportar distorcidamente o que vê, assim aumentando a paixão, assim aumentando a imaginação, assim... uma cadeia de reações infinitas para o sempre crescente mal humano.²⁸

²⁸ “In the case of passionate love, for example, one could not say that the imagination actually caused love, but rather that love so influenced the imagination as to have it misreport what it saw, thereby heightening the passion, thereby heightening the imagination, thereby... an endless chain reaction to man's ever-increasing peril.” Cf: DENT, R.W. *Imagination in A midsummer Night's Dream*. In: Shakespeare Quartely, vol. 15, n. 2. Washington: Folger Shakespeare Library, 1964. p.116.

Segundo pensadores renascentistas como Marsilio Ficino e Giordano Bruno, a imaginação é denominada como os sentidos interiores.²⁹ O corpo, através dos sentidos, imprime e transmite seus contatos com o mundo à imaginação, que, por sua vez, as transmitirá à razão, a qual é a faculdade responsável pelo conhecimento. Segundo estes pensadores, a imaginação possui um momento denominado *Phantasia*, o qual alia as impressões sensoriais (imagens, sons, etc.) às intenções do indivíduo.

No contexto aristotélico, a palavra *Phantasia* tem algumas possíveis interpretações, e, sendo tida como a impressão produzida por um objeto sensível, uma de suas possíveis traduções é justamente imaginação. Isso, dentre outros, demonstra como, nas tradições posteriores, *phantasia* e *imaginatio* parecem estar sempre conectadas, ora como um único sentido interior, ora como vizinhos. A imaginação, ou *phantasia*, se encontra fora do pensamento e do entendimento, ou seja, a imaginação não é um tipo de pensamento, ainda que o pensamento a use em seus processos. Há, conforme Aristóteles, dois tipos de imaginação, a saber “toda imaginação é raciocinativa ou perceptiva. E desta também compartilham outros animais... imaginação perceptiva (*phantasia aesthétiké*)... subsiste também nos outros animais, mas a deliberativa (*phantasia logistiké*) apenas nos capazes de calcular.”³⁰ Podemos ver aqui o subsídio de afirmações que veem *phantasia* como o mecanismo interior de conversão do sensorial em intelectual, de estético a lógico.

Phantasia será tão parcial quanto for o juízo deste indivíduo, suas intenções. Também quanto a imaginação, Bachelard³¹ nos diz: “A imaginação não é, conforme sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassem a realidade, que cantam a realidade.”³² Quando Dent propõe o amor como força externa ao indivíduo, a qual o influencia, levando sua imaginação a reportar uma impressão do mundo não condizente com a realidade, temos então que os amantes de *Sonho de uma Noite de Verão* têm, do começo ao fim da peça, uma visão distorcida da realidade, em outras palavras, vivem conforme suas *Phantasias*. Teseu, enquanto media o conflito de Hérnia e seu pai, diz a esta com muita sabedoria qual é o centro de seu problema: “Os teus olhos, porém, devem com o juízo dele

²⁹ KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 73

³⁰ ARISTÓTELES, De Anima. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes Reis. São Paulo. Ed. 34, 2006. DA 428a.

³¹ BACHELAD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

³² Idem, p. 18

olhar”³³. O cerne dos diferentes pontos de vista das personagens, motivo das inúmeras dissensões entre eles, não é outra senão esta, a saber, o juízo alterado, entorpecido pelo amor.

Considerações Finais

Através deste artigo, procuramos demonstrar como a obtenção do juízo em *Sonho de uma Noite de Verão* reflete, através de uma noção de amor apresentada, a própria noção da experiência da realidade conforme concebida nos séculos XVI e XVII. A *phantasia*, subjetividade inerente no processo de aquisição de conhecimento, não deve ser aqui vista como mera serva da razão, mas, conforme Klein, como o “porta-voz do corpo no concerto das faculdades.”³⁴ A subjetividade é um elemento necessário à obtenção do juízo, já que não há questões estritamente objetivas no mundo, pelo menos não para o sujeito, o qual sempre as experimenta de acordo com o seu ponto de vista, e não há questão mais própria para demonstrar esse tema no pensamento ocidental do que o amor.

O período tido como Renascimento, conforme vimos em nossa investigação, não difere em muito, quanto à retórica e poética, a não ser pela aparente supervalorização da retórica em detrimento da dialética, sendo mais importante ao discurso convencer através do belo eficaz, ou seja, de suas agudezas, do que se valer plenamente da lógica. Convencer e espantar tem, aparentemente, no contexto de Shakespeare, mais valor do que ser lógico, o que Shakespeare parece ter percebido ao dar ao juízo uma importância central em muitas de suas obras, incluindo a que analisamos aqui. Também, como ponto final de nosso pensamento, ressaltamos que as obras de Shakespeare parecem melhor vistas quando não são pensadas dentro de conceitos como corrente, movimento, ou outro nome que se possa dar, mas sim ao se entender que, como dramaturgo, ele buscava na retórica e na poética as ferramentas para dar luz a suas criações, visando, através de agudezas, do pleno exercício de seu *wit*, ser bem-sucedido em sus criações letradas.

³³ “Rather your eyes must with his judgement look.” Cf: SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*. São Paulo: Disal, 1994. p23

³⁴ KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 64