



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MARIELI DE JESUS PEREIRA

**SHAKESPEARE NA BAHIA E NO HARLEM:
A RECRIAÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO NAS CULTURAS
AFRO-BRASILEIRA E AFRO-AMERICANA**

Salvador

2016

MARIELI DE JESUS PEREIRA

**SHAKESPEARE NA BAHIA E NO HARLEM:
A RECRIAÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO NAS CULTURAS AFRO-
BRASILEIRA E AFRO-AMERICANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio

Salvador

2016

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Pereira, Marieli de Jesus
Shakespeare na Bahia e no Harlem: a recriação do texto
dramático nas culturas afro-brasileira e afro-americana /
Marieli de Jesus Pereira. -- Salvador, 2016.
158 f. : il

Orientadora: Sílvia Maria Guerra Anastácio.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de
Letras, 2016.

1. William Shakespeare. 2. Identidade Cultural. 3. Crítica
Genética. I. Anastácio, Sílvia Maria Guerra. II. Título.

MARIELI DE JESUS PEREIRA

**SHAKESPEARE NA BAHIA E NO HARLEM:
A RECRIAÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO NAS CULTURAS AFRO-
BRASILEIRA E AFRO-AMERICANA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 1º de junho de 2016.

Sílvia Maria Guerra Anastácio – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Elizabeth Santos Ramos _____
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Noélia Borges de Araújo _____
Doutora em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Anne Greice Soares Ribeiro Macedo _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Sul da Bahia

Leonardo Vincenzo Boccia _____
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

A

Maria José Pereira de Souza, minha mãe, e Rian Pereira Gonzaga, meu filho, as pessoas que amo mais que tudo.

AGRADECIMENTOS

À Professora Sílvia Maria Guerra Anastácio por ter me acompanhado durante grande parte de minha trajetória acadêmica com tanta dedicação e carinho.

Ao Professor Marvin McAllister por ter aceito ser meu co-orientador durante o estágio de Doutorado nos Estados Unidos, pelo seu acolhimento e valiosas contribuições.

Ao Professor Daniel Littlefield e Lindsay Arave por terem me permitido fazer parte da equipe Institute for African American Research, University of South Carolina.

À Professora Lorraine Aun, diretora do departamento International Support for Faculty & Staff, University of South Carolina por ter me apoiado durante todo o período de estágio de Doutorado no exterior.

À minha mãe, Maria José Pereira de Souza; minha irmã, Marla de Jesus Pereira; meus irmãos, Marcelo de Jesus Pereira e Mauricio de Jesus Pereira e meu filho Rian Pereira Gonzaga, pelo amor, incentivo e apoio incondicionais.

Ao meu namorado, Kenneth Brown, por todo carinho, cuidado, estímulo e apoio.

Aos meus amigos e companheiros de caminhada acadêmica, Sirlene Góes, Sandra Corrêa, Flávio Ferrari, Raquel Dias, Elisabete Barbosa, Saryne Cruz e Renata Mariani.

Ao meu amigo querido, Denilson Alcântara por estar sempre disponível a ajudar e por ter possibilitado a realização de projetos quase impossíveis.

Aos meus amigos amados, Lícia Lírio, Vivian Santana, Bianca Begrow, Desiree Begrow, Raquel Abech, Cybelle Ferreira, Mônica Grisi, Arailde Custódio, Ednalva Mesquita, Sônia Alcântara, Ana Clara Lacerda, Josiane Conceição, Ana Patricia Dias, Ana Georgina Dias, Verônica Medrado, Monique Bohn, Lucas Bohn, Joseane Eloi, Adelmário Matos, Carla Patrícia Santana e Leina Jucá por toda ajuda e motivação.

Ao elenco e equipe técnica do Bando de Teatro Olodum, Miniusina de Criação, Justin Emeka, Zainab Jah, Zuarth Junior, Jarbas Bittencourt, Marcio Meirelles por disponibilizar seu precioso tempo para a realização da presente pesquisa.

À Fulbright e CAPES pela bolsa de doutorado-sanduíche.

A Institute for African American Research e University of South Carolina pelo acolhimento.

A todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a construção desta tese.

*We are such stuff
as dreams are made on.*

(SHAKESPEARE. The Tempest, 1611. Act IV. Scene I)

Somos feitos da matéria dos sonhos.
(SHAKESPEARE. A Tempestade, 1611. Ato IV. Cena I)

PEREIRA, Marieli de Jesus. Shakespeare na Bahia e no Harlem: a recriação do texto dramático nas culturas afro-brasileira e afro-americana. 156 f. Il. 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta tese resulta de um estudo do processo de recriação do texto dramático de William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, encenado pelo Bando de Teatro Olodum, em 2006, na Bahia, Brasil, e pelo The Classical Theater of Harlem, em 2013, em Nova Iorque, Estados Unidos. As versões produzidas pelas companhias teatrais brasileira e estadunidense, a partir do referido texto de Shakespeare, foram construídas por meio da inserção de elementos que remetem à cultura afro-brasileira e afro-americana. A partir dos documentos de processo, que incluem croquis, fotos, vídeos de ensaios e entrevistas com o elenco, os diretores, figurinistas e cenógrafos, foi feita uma análise fundamentada em três pilares: arqueológico, genealógico e genético. Foi possível observar que a construção dos espetáculos é constituída por uma rede complexa de interações sócio-históricas e culturais. Entende-se que essas montagens são contradiscursos, que contribuem para o processo de afirmação e valorização da cultura de matriz africana na diáspora.

Palavras-chave: Construção discursiva, Shakespeare, Identidade cultural, Crítica Genética.

PEREIRA, Marieli de Jesus. Shakespeare in Bahia and in Harlem: the recreation of a play-writing in Afro-Brazilian and Afro-American cultures. 156 pp. Ill. 2016. Doctor Dissertation. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This dissertation results from the study of the process of recreation of the dramatic text written by William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* staged by Bando de Teatro Olodum, in 2006, in Bahia, Brazil, and The Classical Theater of Harlem, in 2013, in New York, U.S. The versions produced by Brazilian and American theater companies based on Shakespeare's text were constructed by inserting elements that refer to African-Brazilian and African American cultures. The documents that refer to the creative process of both plays include sketches, photos, essays, videos and interviews with the cast, directors, costume designers and set designers. The analysis proposed is based on three pillars: the archaeological, the genealogical and the genetic one. It was possible to observe that the performance construction consists of a complex network of socio-historical and cultural interactions. These assemblies are counter-discourses that contribute to the process of affirmation and appreciation of African-based culture in the Diaspora.

Key words: Discursive construction, Shakespeare, Cultural identity, Genetic Criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Cenário do espetáculo	69
Figura 2 Visão geral do cenário do espetáculo	70
Figura 3 Parte do cenário do espetáculo	73
Figura 4 Cenário do espetáculo	74
Figura 5 Cenário do espetáculo	75
Figura 6 O mais antigo terreiro de candomblé do Brasil	76
Figura 7 Esboço do cenário do espetáculo	77
Figura 8 Tríade do cenário do espetáculo	78
Figura 9 Aristocrata ateniense e artesãos, EUA	89
Figura 10 Aristocratas atenienses e artesãos, Brasil	90
Figura 11 Egeu e Hérnia, Hipólita	91
Figura 12 Teseu (Michael Early)	94
Figura 13 Teseu (Érico Brás)	95
Figura 14 Hipólita (Zainab Jah)	97
Figura 15 Final do espetáculo	99
Figura 16 Hipólita e Titânia	99
Figura 17 Plano de Figurino de Hermia	101
Figura 18 Plano de Figurino de Lysandra	102
Figura 19 Hermia (Halle Morse) e Lisandra (Ito Aghayere)	103
Figura 20 Demétrio e Lisandro	105
Figura 21 Demétrio e Helena	106
Figura 22 Lisandro, Helena e Hérnia	109
Figura 23 Helena (Jamie Rezanour)	110
Figura 24 Bang! Obra de Gary Grayson	111
Figura 25 Hermia (Halle Morse) e Demétrio (Mathew Harris)	111
Figura 26 Plano de figurino dos artesãos	116
Figura 27 Artesãos estadunidenses	117
Figura 28 Artesãos	117
Figura 29 Artesãos em “A mui lamentável história de Píramo e Tisbe”	118
Figura 30 Artesãos em “A mui lamentável história de Píramo e Tisbe”	119
Figura 31 Artesãos brasileiros	120
Figura 32 Artesãos em “A mui lamentável história de Píramo e Tisbe”	122
Figura 33 Croqui do figurino do Luar	122
Figura 34 Croqui do figurino do Prólogo	123
Figura 35 Croqui do figurino do Muro	124
Figura 36 Croqui do figurino do Leão	124
Figura 37 Croqui do figurino de Tisbe	125
Figura 38 Titânia e as fadas	133
Figura 39 Oberon	134
Figura 40 Pucks	135
Figura 41 Capa do livro <i>Africa adorned</i> de Angela Fischer	137
Figura 42 Titânia (Zainab Jah)	140
Figura 43 Puck (Sheldon Best)	141
Figura 44 Plano de figurino das fadas	142
Figura 45 Pintura das fadas	143
Figura 46 Puck e Oberon (Sheldon Best e Michael Early)	144

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 Dossiê genético da produção teatral de *Sonho de uma noite de verão* 39
- Quadro 2 Dossiê genético da produção teatral de *A Midsummer Night's Dream* 39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 AS REDES DISCURSIVAS FUNDADORAS DOS “SONHOS” DE UMA NOITE DE VERÃO	18
2.1 O TEXTO DRAMÁTICO EM FOCO	22
2.2 OS ENCENADORES EM FOCO	35
2.2.1 O “Sonho” do <i>Bando</i>	35
2.2.2 O “Sonho” de <i>The Classical Theater of Harlem</i>	36
2.3 OS DOSSIÊS GENÉTICOS EM FOCO	38
2.4 AS REINVENÇÕES DA OBRA DE SHAKESPEARE: INTERAÇÃO ENTRE CULTURAS	40
2.5 AS ARTICULAÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS E POLÍTICAS NA CRIAÇÃO DOS “SONHOS” NEGROS	45
3 A RESSIGNIFICAÇÃO DISCURSIVA DO TEXTO DRAMÁTICO A PARTIR DOS CONTEXTOS SÓCIO-HISTÓRICO E CULTURAL	55
3.1 AS REELABORAÇÕES DISCURSIVAS ATRAVÉS DOS ELEMENTOS CÊNICOS	67
3.1.1 A Construção dos elementos cenográficos	67
3.1.2 A Performance musical e de dança como elementos coesivos dos espetáculos	79
4 A RECRIAÇÃO DAS PERSONAGENS DO MUNDO REAL	88
4.1 A CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS	89
4.1.1 Os Aristocratas atenienses da Inglaterra, do Brasil e dos Estados Unidos	90
4.1.2 Os Artesãos-atores	112
5 A RECRIAÇÃO DAS PERSONAGENS MÍTICAS	126
5.1 A MITOLOGIA EUROPEIA COMO MATÉRIA-PRIMA PARA A CRIAÇÃO DAS PERSONAGENS MÍTICAS	130
5.2 AS PERSONAGENS MÍTICAS: AS RELAÇÕES ENTRE AS MITOLOGIAS GRECO-ROMANA E AFRICANAS	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	150
APÊNDICE A - VÍDEOS COM AS ENTREVISTAS	157
ANEXO A - VÍDEOS SOBRE AS PRODUÇÕES TEATRAIS EM ESTUDO	158

1 INTRODUÇÃO

Buscar o amor é bom, melhor é achá-lo.
(SHAKESPEARE. *Noite de Reis*, 1599. Ato III. Cena I)

William Shakespeare escreveu 154 sonetos, aproximadamente, 38 textos dramáticos, entre comédias, tragédias, além de peças com temas históricos. Nesses textos, dentre outros sentimentos, Shakespeare abordou o amor sob os mais variados aspectos e suas implicações. No entanto, em toda a sua obra, a peça na qual ele mais fala do amor é, certamente, *Sonho de uma noite de verão* (*A Midsummer night's dream*, 1595 -1596). Nesse caso, em especial, o amor foi, além de tema gerador, provavelmente, foi o maior responsável pelo movimento criativo, já que, segundo Platão (1983), esse é o sentimento que promove a criação. Baseado nessa ideia de amor como elemento importante na construção de uma obra, Zygmunt Bauman (2004, p.21) explica que “o amor [...] não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo”.

Esse inacabamento, a que Bauman se refere, remete ao estado da obra de arte em devir que, segundo Cecília Salles (2006, p. 162), é “[...] de modo potencial, uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado”. Essa incompletude é uma característica do processo de criação, pois o artista dedica-se à construção e à combinação de fragmentos guardados na memória e que assimila dos contextos nos quais está inserido.

Ademais, mesmo quando o objeto é tido como acabado, ele pode ser retomado e servir de matéria-prima para outra obra. Essa tendência da obra poder renovar-se eternamente tem ocorrido nas recriações dos textos dramáticos de William Shakespeare, analisados, estudados e reinterpretados nas mais diversas culturas e em diferentes momentos históricos. Tais recriações têm suscitado, por sua vez, reflexões de variadas naturezas, especialmente, focalizando as inter-relações com outros textos, com outros discursos, bem como com outras formas e conceitos estéticos implicados nessas releituras.

Para o estudo de duas dessas recriações, nesta tese, toma-se como referencial a proposta de Pierre-Marc de Biasi (2010), que reconhece as fases preliminares da

produção literária, dentre as quais, selecionou-se a fase preparatória, que teve seu conceito estendido para ser aplicado ao processo de criação teatral.

Assim, considerando a fase preparatória como o período em que ocorre a elaboração de projetos no processo de construção da encenação, esta pesquisa foca a investigação neste período de estruturação de dois espetáculos encenados a partir do texto dramático de William Shakespeare, escrito em meados da década de 1590: o primeiro, *Sonho de uma noite de verão* - produzido pelo Bando de Teatro Olodum em 2006, na cidade de Salvador, Bahia, Brasil; e o segundo, *A Midsummer night's dream*, montado por *The Classical Theater of Harlem*, em 2013, em Nova Iorque, Estados Unidos.

O ponto de partida foi a observação de pistas deixadas ao longo da elaboração da tessitura discursiva dessas peças teatrais, ambas apresentando uma estreita relação com a releitura de expressões artísticas, a reconstrução da cultura na diáspora e com a reformulação discursiva.

Desse modo, para a presente análise, foram estabelecidos objetivos específicos e abordagens teóricas condizentes com essa demanda. Objetivou-se estudar a gênese de dois espetáculos que partiram do mesmo texto dramático, bem como, examinar o processo de reinvenção discursiva nas referidas encenações afro-brasileira e afro-estadunidense, fundamentadas na peça shakespeariana, por meio do prototexto¹, ou seja, dos documentos de processo resgatados de ambas as montagens.

Para isso, utilizaram-se três abordagens, sendo que duas delas são perspectivas de uma mesma linha de pensamento desenvolvida por Michel Foucault (2008; 2013): a análise arqueológica, que se fundamenta na ideia de que os acontecimentos discursivos interagem entre si de forma fragmentada e descontínua, formando novos discursos e objetos discursivos. Este aspecto pode ser verificado na construção das encenações em questão, produzidas no Brasil e nos Estados Unidos, a partir do estudo do texto de partida e do trabalho daqueles envolvidos nas releituras destes; e a análise genealógica, que se fundamenta na noção de que frações de discursos anteriores interferem nas formas normalizadas do poder vigente, o que remete, por sua vez, às condições de transformação e materialização dos discursos socioculturais e históricos observadas nas obras em estudo.

¹ “O prototexto é uma produção crítica: ele corresponde à transformação de um conjunto empírico de documentos em um dossiê de peças ordenadas e significativas” (BIASI, 2010, p. 41).

A terceira abordagem é a análise genético-etnológica, que se refere às concepções sócio-ideológicas e culturais que, no caso, possibilitaram a criação das produções artísticas em questão, fundamentadas teórica e metodologicamente nos Estudos de Processo desenvolvidos por Salles (2006; 2008; 2011) e Biasi (2010).

Nas releituras afro-brasileira e afro-estadunidense de *Sonho de uma noite de verão*, seus respectivos encenadores², Márcio Meirelles e Justin Emeka, recriaram uma identidade negra diaspórica, nos espetáculos e, dessa forma, revelaram os discursos ideológicos, que fundamentaram tais obras, como a valorização da cultura de matriz africana; e a subversão do discurso hierárquico hegemônico por meio dos principais elementos cênicos, tais como: figurino, cenário, iluminação e trilha sonora.

Portanto, nas relações intertextuais estabelecidas na produção dessas releituras, observou-se a reconstrução da identidade cultural de matriz africana na diáspora, evidenciando que a escolha do tipo de discurso utilizado baseou-se na seleção e na interpretação de determinados signos culturais, fazendo emergir novos significantes e significados. Nessa perspectiva, entende-se a identidade cultural como um sistema de ressignificação híbrida e em constante mutação, por conta dos frequentes intercâmbios discursivos com outras culturas e tantos outros contextos sociais.

Dessa forma, ciente dos discursos sócio-históricos e culturais presentes nessas releituras, objetos de estudo da presente pesquisa, percebe-se a arte teatral como espaço privilegiado para a análise das construções discursivas e das relações intertextuais, pois os cruzamentos e as trocas culturais ocorrem de forma contínua e em todas as instâncias da produção artística, desde a criação do texto dramático e da encenação até as suas últimas apresentações ao público.

Com relação aos discursos sociopolíticos que integram os trabalhos artísticos, Patrice Pavis (2008, p. 2) explica que há uma pressão política sobre as Artes para que “[...] assumam a função de lazer, de animação ou negócio cultural, contribuindo para resolver as tensões sociopolíticas dos grupos étnicos em contato [...]”. E, dessa maneira, tanto o Bando de Teatro Olodum, na Bahia, como *The Classical Theater of Harlem*, em Nova Iorque, atenderam à convocação sociopolítica, pois, além de ambos os espetáculos exercerem a incumbência de entretenimento e fazerem parte do mercado cultural,

²Patrice Pavis (1998) difere os termos diretor teatral e encenador teatral, segundo o autor, o primeiro é um organizador da encenação, já o encenador, além de organizar, também concebe o espetáculo esteticamente. Neste trabalho, os dois vocábulos serão usados indistintamente porque entende-se que ambos os termos descrevem o trabalho dos profissionais de teatro mencionados.

também assumiram a responsabilidade de suscitar reflexões e discussões a respeito da situação das comunidades negras na contemporaneidade.

Para realizar o estudo dessas relações, a metodologia que norteia a presente proposta de análise genética segue os procedimentos metodológicos dos Estudos de Gênese, indicados por Biasi (2010) para a análise da criação literária, adaptados às formas de produção teatral. A Crítica Genética, em seu início, na década de 1960, era voltada à investigação do processo criativo literário, contudo, ao longo das quatro décadas de seu desenvolvimento, tal abrangência foi estendida a outras linguagens artísticas, o que oportunizou, inclusive, a realização da presente pesquisa, que apresenta uma proposta de estudos genéticos aliados à tradução intermediática, sendo, mais especificamente, um estudo voltado para a construção coletiva da encenação de um texto dramático.

Os procedimentos iniciais para a efetivação desta pesquisa de abordagem qualitativa foram:

1. A primeira operação foi estabelecer o *corpus* da pesquisa através da coleta de todo material existente e disponível sobre a criação dos espetáculos em estudo. Os documentos de processo referentes à recriação de *Sonho de uma noite verão* na Bahia foram cedidos pelo Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha, *Nós, por exemplo*. Além disso, foram realizadas entrevistas com alguns dos artistas envolvidos na encenação do referido espetáculo. Quanto aos documentos de gênese concernentes à versão da citada peça shakespeariana, produzida em Nova Iorque, estes foram cedidos pelo diretor teatral e professor Justin Emeka, os quais fazem parte de seu acervo particular.
2. A segunda operação foi classificar os documentos coletados e organizar os dossiês³ dos processos das encenações em análise, expondo-os em um quadro geral, em que foi classificado o tipo de documento estudado (foto ou vídeo), o tamanho ou a duração, bem como a quantidade e o conteúdo de cada registro.
3. A terceira operação foi a análise crítica realizada, que apreende indícios sócio-históricos e culturais do contexto a que as produções artísticas pertencem.

Diante da diversidade das artes e dos sistemas semióticos envolvidos nas produções teatrais em apreço, e levando em conta a heterogeneidade de seus documentos de processo, tornou-se imprescindível recorrer a disciplinas e ciências

³ “Chama-se de dossiê de gênese o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese que está sendo estudada” (BIASI, 2010, p. 40).

outras para a análise desses dossiês, como História, Filosofia e Estudos Culturais. Daniel Ferrer (2002) denomina este processo de “vocalização transartística” do documento de processo, por conta da necessidade de se examinar diferentes artes e gêneros dentro do período de construção de um mesmo objeto.

Diante disso, acredita-se que a realização desta pesquisa justifica-se por sua importância para o enriquecimento dos estudos de processo, ao abarcar questões relativas à ligação entre o texto dramático e a sua respectiva encenação, além de adensar o estudo de gênese de obras teatrais sob uma perspectiva histórica e sociocultural.

Para fins de organização, a tese foi dividida em seis segmentos. À primeira seção corresponde a presente *Introdução*, que expõe a temática da pesquisa, bem como os principais subsídios teóricos que a conduziram.

A análise arqueológica das obras em estudo é o foco da segunda seção, *As Redes discursivas fundadoras dos “sonhos” de uma noite de verão*, que, a princípio, mostra uma síntese da perspectiva teórico-metodológica relacionada à formação de objetos discursivos, base para a análise das referidas encenações. Em seguida, são apresentados a obra, os grupos responsáveis pela produção dos espetáculos e os dossiês utilizados neste estudo. Considerando o caráter intercultural e multicultural do texto shakespeariano, como elemento norteador na construção dos espetáculos em questão, nessa seção, também são abordadas a relação do texto dramático com diferentes culturas, bem como as questões históricas pontuais, que incitaram a recriação do texto shakespeariano, sob a perspectiva afrocêntrica.

Já a análise genealógica, referente às relações cíclicas vigentes entre os sistemas de poder, é o foco da terceira seção, intitulada *A Ressignificação discursiva do texto dramático a partir dos contextos sócio-histórico e cultural*, que abrange a apropriação e a transformação dos discursos socioculturais e históricos, que envolvem as obras em questão, bem como os atos artísticos e políticos que descentralizaram o texto canônico e desmarginalizaram a cultura de matriz africana.

Finalmente, a análise de viés genético-etnológico é enfatizada na quarta e na quinta seções, intituladas, respectivamente, *A Recriação das personagens do mundo real* e *A Recriação das personagens míticas*, nas quais são tratadas as concepções estéticas, culturais e ideológicas, utilizadas na construção das personagens dos espetáculos estudados.

Nas *Considerações finais*, arremata-se a pesquisa, tratando da ação retroativa da criação artística que renova, sustenta ou preserva discursos e práticas sociais, políticos e culturais.

2 AS REDES DISCURSIVAS FUNDADORAS DOS “SONHOS” DE UMA NOITE DE VERÃO

A teia de nossa vida é composta de fios misturados: de bens e de males. (SHAKESPEARE. Bem está o que bem acaba, 1602. Ato IV. Cena III)

Para se construir um produto artístico, os textos verbais e / ou não verbais, utilizados como referência são reinterpretados a partir do lugar de fala não só dos autores dos textos fundantes, como também daqueles que os estão reconstruindo. Experiências diversas são, então, ressignificadas, ao mesmo tempo em que os discursos que emergem dessas interpretações revelam conceitos que definem as interações em sociedade, ou seja, a partir das (re)criações, é possível perceber quais ideias regem as práticas sociais, preponderantemente, caracterizadas pelas relações de poder.

Assim, as obras ressignificadas são o resultado de interpretações recentes e anteriores, portanto pode-se inferir que o processo interpretativo é inesgotável, múltiplo e infinito, já que essas ações de atualização possibilitam inúmeras outras. Em suma, “[...] não há nada absolutamente primário a interpretar porque, no fundo, já tudo é interpretação, cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação de outros símbolos” (FOUCAULT, 1997, p. 22).

Essa complexa rede de interpretações é tecida através de movimentos cíclicos e infinitos de retomada e adaptação de discursos a diferentes contextos e mídias, como pode ser observado nos trabalhos de Shakespeare que, além de servirem como fonte para outras obras, resultam da conciliação de interpretações provenientes da análise de vários outros textos. Corrobora-se, dessa forma, que “[...] o pensamento em criação é relacional, há sempre signos prévios e futuros”, revelando, assim, que elementos, aparentemente, dispersos interagem mutuamente (SALLES, 2006, p. 152).

Harold Bloom (2013, p. 72) afirma que: “A luta de Shakespeare contra a anterioridade literária opera nas entrelinhas. Suas principais influências [...] lhe oferecem matéria poética, que ele saqueia alegremente onde quer que a encontre”. Preponderantemente, imbuído de ideias e características reproduzidas por autores como Geoffrey Chaucer (1343 - 1400), Christopher Marlowe (1564 – 1593), bem como pela

Bíblia inglesa, o Bardo também fez releituras de obras clássicas e de diversos contos populares para as suas criações. A *Comédia dos Erros* (*The Comedy of Errors*, 1592-1594), por exemplo, foi construída, principalmente, a partir de três textos: uma narrativa medieval escrita por Apolônio de Tiro (séc. XIII), os textos escritos por Plauto, *Os Menecmos* (*Menaechmi*, séc. III A.C.), e *Anfitrião* (*Amphitruo*, 206 a.C.). Já a peça *Como Gostais* (*As You like it*, 1599) foi criada a partir da narrativa pastoril *Rosalinda* (1590), escrita por Thomas Lodge.

De forma geral, a obra shakespeariana apresenta referências a diversos dramaturgos, como Aristófanes (447 a.C. – 385 a.C.), comediógrafo grego e maior representante da Comédia Antiga, exemplo de comédia mimética elevada, que subvertia conceitos referentes à política, à religião, à filosofia, à sociedade e à cultura atenienses e tinha como catarse sentimentos ligados à simpatia e à zombaria; e Menandro (342 a. C – 291 a. C.), autor grego e principal representante da Comédia Nova, exemplo da comédia mimética baixa, cujos textos tinham como temas as disputas familiares, intrigas amorosas e confusões acerca da troca de identidades, aliás, esta última característica considerada um traço importante nas comédias de Shakespeare (MAGALDI, 1999). As fórmulas da Comédia Nova foram um legado deixado ao teatro renascentista inglês e que, conforme Frye (2014), constituem uma forma cômica do “reconhecimento” de Aristóteles, por meio de um texto mais engendrado que sua contraparte trágica.

Além disso, observando a estrutura da trama de *Sonho de uma noite de verão*, percebe-se que diversas releituras de elementos da cultura popular e de obras clássicas contribuíram, eminentemente, para a construção da peça. Paris (1992) e Heliadora (2008) afirmam que há várias fontes nas quais o Bardo bebeu para criar esse texto. A ideia de inserir o casamento de Teseu e Hipólita, por exemplo, provavelmente, foi encontrada por Shakespeare no texto *Vidas paralelas de Teseu e Rômulo*, do séc. I, de Plutarco e na narrativa *O conto do Cavaleiro* (*The Knight's tale*), um dos *Contos de Cantuária* (*The Canterbury Tales*, 1475) de Geoffrey Chaucer.

Apesar de variadas obras e autores do Classicismo e mesmo contemporâneos de Shakespeare terem influenciado sua produção, a obra de Plauto (230 a. C – 180 a. C.) foi a que sugestionou decisivamente, a estrutura das comédias do Bardo, como pode ser observado nos elementos farsescos de seus enredos, a exemplo das conexões cômicas entre os desentendimentos e suas resoluções, bem como trocas de identidade.

Quando essa rede de textos foi analisada sob a ótica dos estudos literários tradicionais, a partir do século XVIII, Shakespeare passou a ser considerado um epígono

por acreditarem que ele não tinha força criadora própria. Chamaram-no até de plagiador pelo fato de recriar histórias a partir de outras. Além disso, também, foi censurado por romper com alguns parâmetros do Classicismo Renascentista, como o racionalismo e a busca pelo rigor formal na linguagem, ou seja, foi criticado por ser criativo e também por não ser considerado “original” (SÜSSEKIND, 2008).

Contudo, essas concepções a respeito do Bardo têm mudado com o decorrer do tempo, mais precisamente, a partir do século XX, com o desenvolvimento de um conjunto de reflexões que se contrapunham ao estruturalismo, o qual estabelece a teoria da desconstrução na análise literária ao reconhecer a pluralidade de interpretações, que pode ser atribuída a um texto a partir de seu contexto e ao relativizar a realidade, considerando-a uma construção social subjetiva.

O crítico literário e filósofo francês, Roland Barthes, sintetiza a ideia pós-estruturalista sobre a criação da obra literária, afirmando que:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1988, p. 69).

Assim, o pós-estruturalismo contesta a teoria fundadora de Platão, a qual estabelece hierarquias ao afirmar que há uma dicotomia antitética entre o mundo sensível e o mundo das ideias, em que se instaura uma relação entre a natureza e as suas imitações, apontando para o conceito de simulacro que, de acordo com a filosofia platônica, é a imitação da cópia (PLATÃO, 1997).

A partir do questionamento desses conceitos, o filósofo francês Gilles Deleuze propõe a “reversão do platonismo” ao buscar conceituar e estabelecer uma teoria da significação em seu livro *Lógica do Sentido*. Nesta obra, se trata da relação entre o objeto e suas representações, afirmando que “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva, que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 2011, p. 267).

Derrubando as hierarquias platônicas, Deleuze reconfigura o conceito de simulacro, negando a noção de que seja uma mera derivação de uma ideia, ao afirmar que:

O simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista (DELEUZE, 2011, p. 264).

Segundo Deleuze (2011, p. 263), o simulacro acha-se destituído de essência, pois reúne aspectos de elementos diversos, ou melhor, “[...] é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude [...]”. Portanto, o simulacro decorre de uma cadeia de operações interpretativas, é um produto resultante de modelos distintos. A partir da abrangência desse conceito, pode-se afirmar, portanto, que todo objeto de arte resulta da interpretação feita por um indivíduo, cujo ponto de vista converge com uma infinidade de experiências e percepções de mundo, parte de um jogo criativo que “[...] libera as potencialidades da memória, da percepção e da fantasia [...]” (BOSI, 2000, p. 16).

Desse modo, ao se considerar a arte como um produto da criatividade humana, construída a partir de uma proposta de releitura, ou da ressignificação de signos e criação de diferentes formas de representação, a tendência é que se esmaeaça a aura construída em torno das obras canônicas, pois se desconstrói a ideia de criação como fruto da inspiração. O fato é que, na contemporaneidade, o desenvolvimento dos processos de reprodução técnica das obras de arte torna-se fator determinante para a emancipação dos produtos artísticos, o que remete ao pensamento benjaminiano.

Segundo Walter Benjamin (2012), a aura da obra de arte corresponde à sua inserção na textura da tradição e a reprodutibilidade desse objeto depende de suas condições históricas, culturais e socioeconômicas. É a partir desse pensamento que a função social da arte se reconfigura, passando a ter, na maioria das vezes, uma fundamentação política relevante no seu contexto de recepção.

O teor social, mas ao mesmo tempo individual, da obra de arte foi também abordado pelo filósofo, sociólogo e músico alemão Theodor Adorno (1988), que define a arte como resultado da confluência de aspectos socioculturais e características pessoais do artista. Ele afirma que “[...] o primado do objeto só se afirma esteticamente no caráter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalçado e do talvez possível [...]” (ADORNO, 1988, p. 289). Isso se dá porque a obra de arte é a interpretação de aspectos de todo o seu contexto sócio-histórico, sob a

perspectiva singular e subjetiva do artista que, sem a pretensão de apresentar uma análise crítica e formal da história e da sociedade, acaba por revelar as visões de mundo e os conceitos a respeito do meio sociocultural em que está inserido, bem como de si mesmo.

Portanto, a arte pode ser considerada como um arquivo sócio-histórico permeado esteticamente, pois se constitui de uma ampla rede de elementos linguísticos, históricos, econômicos e culturais. Desse modo, ela deve ser vista em relação ao seu contexto social e, por isso, é de extrema importância a análise do conjunto de fatores que contribuíram para a sua construção. Esse conceito de arte se apoia não apenas na ideia de que há uma inter-relação entre obra e contexto em que foi construída, mas também na não hierarquização das produções artísticas, fundada no discurso nietzschiano sobre o jogo das interpretações. A esse respeito, Foucault comenta que:

Nietzsche apodera-se das interpretações que são já prisioneiras umas das outras, não há para Nietzsche um significado original. As mesmas palavras não são senão interpretações, ao longo da sua história, antes de converterem em símbolos, interpretam, e têm significado, finalmente, porque são interpretações essenciais (FOUCAULT, 1997, p. 23-24).

Logo, toda obra resulta de processos interpretativos que reconstróem tantos outros discursos sociais e culturais, o que acaba por constituir uma relação de interdependência e dialogismo entre textos. Isso ocorre porque a forma como a interpretação de tais discursos ocorre é determinada por construções enunciativas outras em que se impõe uma diversidade de contextos sócio-históricos.

Considerando os discursos presentes nos textos das obras em estudo, torna-se importante pontuar que se entende como discurso as inúmeras redes de signos que se inter-relacionam em um sistema aberto, instável e contínuo, as quais registram, estabelecem, reproduzem e perpetuam valores sociais. Foucault (2008, p. 49) afirma que o “[...] discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos [...]”. Portanto, o discurso é construído por conceitos e ideias que o indivíduo percebe, dos quais se apropria, transforma e expressa das mais diversas formas, sejam elas verbais ou não verbais:

Os elementos do discurso [...] ganham corpo em motivos plásticos que são submetidos às transformações [...] outras vezes, a forma plástica

se mantém, mas acolhe uma sucessão de diversos temas [...]. O discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro (FOUCAULT, 2000, p. 79).

Foucault, em três textos diferentes, a saber, *As Palavras e as coisas* (1966), *Arqueologia do Saber* (1969), e *A Ordem do discurso* (1970), trata da construção discursiva e do saber, bem como do discurso das epistemes, abordando as singularidades e a reprodução do enunciado como requisitos para a análise das formas e funções do discurso. De fato, o eixo central do trabalho de Foucault é a tentativa de compreender a relação humana com o mundo através da linguagem, caracterizando os processos de construção dos saberes e das relações de poder.

2.1 O TEXTO DRAMÁTICO EM FOCO

Márcio Meirelles e Justin Emeka, encenadores dos espetáculos em estudo, afirmaram, em entrevista, que usaram o texto shakespeariano como matéria-prima, o estudaram, o analisaram, e o transformaram em encenação sob a perspectiva afrocêntrica. Isso justifica a importância de se conhecer a obra geradora, pois, a partir desse fato, entende-se, na análise posterior, quais elementos foram selecionados e convertidos na criação das encenações.

Sonho de uma noite de verão (*A Midsummer night's dream*) foi a primeira peça cômica escrita por William Shakespeare em sua fase madura, entre 1594 e 1596. Nesse período, o Bardo era um membro atuante do Grupo Teatral *Lord Chamberlain*, fundado em 1594, do qual se tornou sócio e para o qual escreveu a maioria de suas peças.

Esse grupo de teatro foi criado durante o próspero reinado de Elizabeth I, que se estendeu de 1558 a 1603, quando a Inglaterra tornou-se o grande centro político, econômico e artístico da Europa, favorecendo, principalmente, o desenvolvimento da arte teatral. Nesse período, deu-se início à colonização britânica na América do Norte. Apesar das três primeiras expedições enviadas para aquele continente sob o comando de Walter Raleigh terem sido um fracasso, com o estabelecimento da colônia de Virgínia, em 1607, que recebeu esse nome em homenagem a Elizabeth I, a Rainha Virgem, a colonização inglesa se fortaleceu e ingressou no comércio marítimo, que na época era sinônimo de acúmulo de riquezas e poder (HELIODORA, 2008). Nesse contexto tão

favorável ao desenvolvimento artístico e cultural, Shakespeare criou o que muitos consideram as obras mais importantes da literatura mundial.

A trama de *Sonho de uma noite de verão* se passa durante os preparativos do casamento entre Hipólita, rainha das amazonas, e Teseu, duque de Atenas. Nesse momento em que a atmosfera romântica deveria ser predominante, a alegria e a expectativa pela comemoração da união se quebram devido ao conflito inicial do enredo, que cria uma situação antitética, pois a comédia começa com a iminência de uma tragédia: Hermia, uma jovem apaixonada, é impedida de se casar com Lisandro, seu grande amor, pois o pai, Egeu, quer que ela se case com Demétrio. A tragédia se configuraria, pois, segundo as antigas leis atenienses, a jovem poderia ser morta ou passaria a viver isolada em uma comunidade religiosa.

Assim, na tentativa de consumar seu amor, o casal resolve fugir, mas Helena, amiga de Hermia, ao saber dos planos de fuga, tenta mostrar fidelidade a seu amado Demétrio com o intuito de conquistá-lo. Para isso, o informa sobre as intenções dos amantes, e Demétrio decide segui-los, acompanhado por Helena. Os quatro jovens apaixonados vão para o bosque, local encantado, onde os eventos mais improváveis acontecem por conta dos seres mágicos que lá habitam, regidos por Oberon e Titânia, rei e rainha dos elfos e das fadas.

No mundo mítico, há outra problemática: Titânia adota uma criança por se sentir sozinha, já que seu marido fugia do mundo mágico para se encontrar com a amante. A adoção provoca um desentendimento com Oberon. Devido a isso, o rei dos elfos ordena a Puck, o duende traquina, que colha uma flor mágica, cuja seiva, se colocada nas pálpebras de uma pessoa enquanto dorme, teria o poder de fazê-la se apaixonar pelo primeiro ser que visse ao acordar. Com isso, pretendia punir Titânia, fazendo com que ela se apaixonasse por um ser desprezível.

Antes de concretizar seu plano motivado pelo ciúme, Oberon vê o momento em que Demétrio, cruelmente, despreza Helena. Compadecido da situação dela, ordena a Puck que coloque o fluido mágico nos olhos de Demétrio para que ele se apaixone pela primeira pessoa que vir, e que, propositalmente, seria Helena. Puck, por meio de um encantamento, faz com que os jovens adormeçam e, a partir desse evento, tudo se complica ainda mais, pois o duende derrama a seiva nos olhos de Lisandro, que se apaixona por Helena. Ao saber do equívoco, Oberon joga o encanto em Demétrio e, desse modo, Helena, que, inicialmente, é ignorada pelos dois jovens da trama, passa a ser desejada por ambos.

Enquanto todos esses acontecimentos ocorriam no bosque, os artesãos preparavam uma apresentação para comemorar o casamento de Teseu e Hipólita. Oberon, finalmente, realiza sua vingança, enfeitiçando Titânia e fazendo-a se apaixonar por Bottom que, ao ser magicamente transformado, ganha uma cabeça de asno. Após várias situações cômicas, o encanto é retirado de Lisandro, que volta a se apaixonar por Hermia, enquanto Demétrio continua apaixonado por Helena. Ao mesmo tempo, os feitiços também são retirados de Titânia e Bottom.

Assim, depois das complicações e descomplicações que acontecem no bosque, todos se casam e há a apresentação da peça produzida pelos artesãos, *A mui lamentável história de Píramo e Tisbe*, o que contribui para um final festivo da peça.

Nessa comédia, há diversas alusões a textos anteriores e contemporâneos à era de Shakespeare, bem como referências ao contexto sociocultural da época, tais como a mistificação da natureza, ou menção a determinadas práticas sociais, como, por exemplo, o título da trama, que cita um costume, que remonta, aproximadamente, a 2000 a.C. O termo *midsummer* refere-se ao solstício de verão, dia em que, tradicionalmente, na Europa, eram prestadas homenagens aos seres e às divindades da natureza. Muitos casamentos aconteciam nesse dia, pois festejava-se a união da terra e do sol, ressaltando-se a fertilidade (FRYE, 2004).

Outra alusão ao contexto sociocultural da era elisabetana pode ser observada no seguinte excerto da peça:

BOTTOM – Está bem! Representarei Píramo. Que barba ficará melhor nesse papel?
 QUINCE – Ora, a que quiserdes?
 BOTTOM – Hei de desincumbir-me dele, ou seja, com a barba cor de palha, ou com a cor de laranja bronzeada, ou com a de púrpura legítima, ou com a da cor da coroa da França, vosso amarelo perfeito.
 QUINCE – Algumas de nossas coroas francesas são desprovidas de pelos, motivo por que tereis de representar sem barba. [...] (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*. 2014. Ato I. Cena II. p. 22. Tradução de Ridendo Mores)⁴

Esse trecho refere-se a dois importantes aspectos sociais ligados ao uso da barba na Renascença inglesa, signo de masculinidade, já que marcava a passagem para a fase

⁴BOTTOM – Well, I will undertake it. What beard were I best to play it in?

QUINCE – Why, what you will.

BOTTOM – I will discharge it in either your straw-colour beard, your orange-tayny beard, your purple in grain beard, or your French crown-colour beard, your perfect yellow.

QUINCE – Some of your French crowns have no hair at all, and then you will play bared-faced. [...] (SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act I. Scene II. p. 282).

adulta e, também, a posição social da pessoa. No século XVI, o cuidado com a barba denotava a condição social do indivíduo, e a realza francesa servia como parâmetro de elegância para os nobres ingleses. Francis I (1494 - 1547), rei da França, tinha o cabelo e a barba longos e bem tratados, contudo, por conta de um acidente em 1521, seu cabelo pegou fogo e foi obrigado a manter o cabelo e a barba bem curtos. O novo modelo foi, então, seguido por muitos europeus como sinal de pertencimento ao grupo social de maior prestígio na época (CORSON, 2005).

Aderindo à tendência dos dramaturgos da época, Shakespeare recorre ao cabedal folclórico europeu para a criação de suas obras, inserindo, nessa comédia, um núcleo de seres mágicos. Dentre esses personagens, um dos principais, Oberon, o rei das fadas e dos elfos, pode ter sido recriado a partir da figura mitológica francesa de Alberich que, no poema *Nibelungen*, século XIII, aparece como um poderoso mago anão; ou ainda, a partir da comédia romântica *James IV* de Robert Greene, em que Oberon é o rei das fadas.

A releitura shakespeariana é uma paródia de personagens recorrentes na literatura fantástica inglesa e francesa, Puck e as fadas, seres míticos da floresta, são regidos por Oberon e Titânia. Já a criação dos eventos ocorridos com a personagem Bottom, único ser não mítico que circula no mundo mágico, teve como referência a obra *O asno de ouro*, escrita por Lucius Apuleius, no século II d. C.

Esse entrecruzamento de influências e citações faz parte do processo de construção do texto e remete aos estudos críticos pós-estruturalistas que entendem a criação como uma releitura única e singular, resultante da interpretação de diversos contextos plurais e heterogêneos.

Depreende-se, portanto, que a interação entre as obras influenciadas e as influenciadoras desconstrói os conceitos de canonicidade, marginalidade, originalidade e essência da obra, já que a disposição dos elementos que interagem entre si é de troca e não de subordinação.

Esse intercâmbio de discursos, marcado por subtextos sociopolíticos, pode ser constatado no texto de Shakespeare, mais especificamente, no entrelaçamento das ambiências real e mágica na trama, que é consolidado pela alusão a fatos marcantes da sociedade inglesa, como a intrincada vida amorosa da Rainha Elizabeth I, como pode ser observado no trecho a seguir.

OBERON – Neste mesmo instante pude ver, o que a ti fora impossível, como Cupido, inteiramente armado, se atirava entre a terra e a lua fria. A mira havia posto numa bela vestal que o trono tinha no ocidente; com energia e decisão dispara do arco a flecha amorosa, parecendo que cem mil corações ferir quisesse. No entanto, eu pude ver a ardente flecha do menino esfriar-se sob a influência da aquosa lua e de seus castos raios, continuando a imperial sacerdotisa seu virginal passeio, inteiramente livre de pensamentos amorosos. Vi bem o ponto em que caiu a flecha do travesso Cupido: uma florzinha do ocidente, antes branca como leite, agora purpurina, da ferida que do amor lhe proveio. “Amor ardente” é o nome que lhe dão as raparigas. [...] (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*. 2014. Ato II. Cena I. p. 30-31. Tradução de Ridendo Mores)⁵

O excerto é uma referência à Rainha Elizabeth I que, com o intuito de evitar problemas políticos e diplomáticos com os reinos da França e da Espanha, bem como para manter sua reputação de rainha virgem, não se casou com Robert Dudley, seu grande amor, mesmo depois de viúvo, e manteve segredo sobre os diversos amantes que teve, gerando o estigma de mulher de coração inalcançável (RICKMAN, 2008). Shakespeare dilui esses fatos e os embebe em lirismo, explorando tanto a realidade, como o imaginário coletivo, assim cativando e convidando o leitor / espectador a fazer parte da magia da peça.

Desse modo, além de dialogar com outros textos e de fundir discursos socioculturais, essa comédia é caracterizada pela complexidade, referência à dramaturgia de Plauto (230 a. C – 180 a. C.), e ao mesmo tempo, pela leveza de estilo. A Complexidade se justifica por causa da estrutura narrativa cheia de possíveis níveis de interpretação; e a leveza, por conta do tratamento jocoso dado às problemáticas sociais, o que suaviza o incômodo, geralmente, provocado pela abordagem de temas, como o da limitação da atuação da mulher na sociedade, como no excerto a seguir:

⁵OBERON - That very time I saw (but thou couldst not)
 Flying between the cold moon and the Earth,
 Cupid all armed. A certain aim he took
 At a fair vestal thronèd by the west,
 And loosed his love shaft smartly from his bow
 As it should pierce a hundred thousand hearts.
 But I might see young Cupid's fiery shaft
 Quenched in the chaste beams of the watery moon,
 And the imperial votaress passèd on,
 In maiden meditation, fancy-free.
 Yet marked I where the bolt of Cupid fell.
 It fell upon a little western flower,
 Before milk-white, now purple with love's wound.
 And maidens call it "love-in-idleness." [...] (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act 1. Scene II. p. 284).

CUNHA⁶ - Não faz diferença; você vai representar Tisbe com uma máscara, feminina proteção contra o sol. E vai poder falar numa voz mais ou menos aguda, como quiser. (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato I. Cena II, p. 22. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)⁷

No período elisabetano, os papéis femininos eram representados por atores, pois as mulheres eram proibidas de atuar, algumas profissões eram exclusivas aos homens (HELIODORA, 2009). A relação entre gêneros na sociedade é uma questão social importante, o que serviu como pano de fundo para a narrativa em questão.

No tocante à estrutura, o enredo é composto por três núcleos de personagens: a aristocracia ateniense, os artesãos e os seres míticos, sendo que, em cada um desses grupos, são desenvolvidos subenredos que se imbricam dentro de duas realidades, uma concreta e outra mítica, representadas, espacialmente, pela cidade de Atenas e pelo bosque. Já no que concerne à unidade de tempo, os eventos ocorrem em um período de quatro dias, nos quais se observam três fases: a trama começa com um problema, há a sua complicação, mas, no final, ocorre a resolução do conflito.

Sonho de uma noite de verão é, de fato, um tratado criativo e informal sobre o amor, que aborda as suas diversas formas e complicações, mostrando que todos os seres, humanos ou míticos, estão sujeitos a serem enredados por ele. Assim, tem-se: o amor sereno, que caracteriza o atual estado da relação de Teseu e Hipólita; o amor inconsequente entre Hermia e Lisandro, que fazem de tudo para ficar juntos e planejam fugir para casar mesmo sem o consentimento do pai de Hermia; o amor platônico de Helena por Demétrio, que se torna desleal à amiga Hermia, denunciando a fuga dos enamorados, na tentativa de conquistar o amado; o amor possessivo e dominador entre Oberon e Titânia, no qual se observa a luta pelo controle da relação; e o amor fraternal entre os artesãos, exposto através da amizade entre eles, além de ser focalizado o amor desses trabalhadores pela arte.

Esse texto pode ser denominado de comédia romântica, considerando a categorização proposta por Northrop Frye, crítico literário canadense, que classifica os textos de comédia de acordo com a estrutura e a temática do enredo. Segundo ele, a

⁶ Na versão traduzida por Beatriz Viégas-Faria, o nome da personagem *Quince* foi mudado para Pedro Cunha.

⁷QUINCE – That’s all one: you shall play it in a mask, and you may speak as small as you will. (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night’s Dream*, 1994. Act I. Scene II. p. 282).

comédia pode ser mítica, romântica, mimética, de costume, social, doméstica e / ou irônica. Preponderantemente, *Sonho de uma noite de verão* classifica-se como uma comédia romântica, pois tem aspectos elegíacos, mas “é mais bem descrito como idílico, e seu principal veículo é a pastoral” (FRYE, 2014, p. 157).

Mesmo sendo uma comédia, há a angústia que o problema, gerador da ação na narrativa, provoca no início da trama, contudo o interesse social da comédia não permite que o sentimento de tristeza seja predominante, e, por isso, o tema da fuga da sociedade é criado para amenizar e, posteriormente, extinguir a elegia. Frye explica:

Shakespeare mantém a estrutura de três partes das peças romanas, mas expande imensamente a segunda parte e a torna um episódio prolongado em que ocorre a troca de identidades. Às vezes, a heroína se disfarça de garoto; às vezes a ação se desloca para uma área encantada, muitas vezes uma floresta mágica [...], onde as leis ordinárias da natureza simplesmente não se aplicam (FRYE, 1999, p.54).

Esse recurso dramático em que a ação é transferida para uma floresta ou um ambiente natural fora da cidade, para a resolução do conflito inicial da peça, denomina-se como *Green world*, termo cunhado por Frye, no final da década de 1950. Além de ser utilizado em *Sonho de uma noite de verão*, esse recurso também é usado nas tramas de *As You Like It (Como Gostais)*, escrita, provavelmente, entre 1599 e 1602, bem como em *The Winter's Tale (Conto de Inverno)*, criada em 1610.

Essa “associação íntima com as naturezas animal e vegetal”, segundo Frye (2014, p. 158), também é uma característica da comédia romântica e pode ser observada em trechos como este em que os elementos da natureza são fundamentais para semelhante tipo de texto:

TITÂNIA – Vamos lá, agora uma dança de roda e uma canção de fadas; depois, na última terceira parte de um minuto, todos embora daqui. Alguns, para matar lagartas nas rosas em botão; outros vão guerrear com os morcegos por suas asas feitas de couro, para delas fazer os meus casaquinhos de elfos; e outros ainda devem manter afastada a coruja gritalhona, que toda noite pia, admirada com nossos espíritos tão delicados, tão deliciosos. [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato II. Cena II, p. 38-39. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).⁸

⁸TITANIA – Come, now a roundel and fairy song;
Then for the third part of a minute, hence; -
Some, to kill cankers in the musk-rose buds;

Essa narrativa também apresenta características da comédia mimética, sobre a qual Frye afirma:

[...] geralmente, Shakespeare alcança seu padrão mimético elevado ao fazer que a luta entre a sociedade repressiva e a desejável seja uma luta entre dois planos de existência, sendo a primeira como nosso próprio mundo ou pior que ele e a última, encantada e idílica (FRYE, 2014, p. 159).

Pode-se observar isso no posicionamento dos grupos de personagens que ocupam os dois ambientes, o real e o mítico, como já foi mencionado, porém não há propriamente uma luta entre esses dois mundos, mas situações de contraste, nas quais se percebe uma relação de complementaridade e influência mútua. No trecho a seguir, constata-se que o suposto mundo real interfere nos acontecimentos do mundo mítico.

TITÂNIA - [...] Ela, porém, sendo mortal, morreu no parto, e é por causa dela que estou criando o menino; e é por causa dela que dele não me separo (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato II. Cena I, p. 32. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).⁹

Mas, o inverso também ocorre:

TITÂNIA - [...] a primavera, o verão, o outono fecundo, o furioso inverno, mudam seus trajes costumeiros; e o mundo, desnortado com o que produz cada estação sequer sabe qual é qual. E uma igual proliferação de males nasce de nossas brigas, de nossas desavenças. Somos pais e origem desses males (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato II. Cena I, p. 31. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).¹⁰

Some, war with rere-mice for their leathern wings,
To make my small elves coats; and some, keep back
The clamorous owl, that nightly hoots and wonders
At our quaint spirits. [...] (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act II. Scene II. p. 285).

⁹TITANIA - [...] But she, being mortal, of that boy did die;
And for her sake do I rear up her boy; And for her sake I will not part with him. (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act II. Scene II. p. 284).

¹⁰TITANIA - [...] the spring, the summer,
The childing autumn, angry winter, change
Their increase, now knows not which is which:
And this same progeny of evils comes
From our debate, from our dissension;
We are their parents and original. (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act II. Scene II. p. 284)

Contudo, outros modos ficcionais cômicos podem ser atribuídos a esse texto. Ainda que de forma sarcástica, percebem-se aspectos da comédia mítica no texto dramático em estudo, visto que esse modo de comédia aborda “a história de como um herói é aceito por uma sociedade de deuses” (FRYE, 2014, p. 157), como acontece com Bottom, única personagem do mundo real que integra, mesmo que temporariamente, o mundo mítico. Ele é um anti-herói burlesco, que não percebe que foi usado para a realização de um plano humilhante de vingança, e convive, sob feitiço, com os seres míticos, desfrutando de toda regalia e do amor que Titânia lhe ofertava.

Bottom é a personagem mais autoconfiante da trama, considerada inteligente pelos amigos, como pode ser observado na fala do artesão Flute (Flauta), que a qualifica como “a melhor cabeça dentre todos os artesãos de Atenas” (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato IV. Cena II. p. 95. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)¹¹, mas que passa a maior parte da narrativa com a cabeça de um asno, símbolo da ignorância e da tolice.

Os eventos nos quais Bottom está envolvido confirmam a assertiva de que “com Chaucer, Shakespeare aprendeu a esconder sua ironia, expandindo-a até que não pudesse ser apreendida pela mera visão” (BLOOM, 2013, p. 89), pois o foco na questão do ciúme e da vingança contribui para que a ironia, que compõe o contexto dessa personagem, seja diluída e apenas revelada em falas breves, como a do artesão Flute (Flauta), já citada, ou esta outra fala do duende: “Bute¹² – Agora, quando acordares, espreita o mundo com os teus próprios olhos de bobo.” (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato IV. Cena I, p. 87. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)¹³.

Além da ironia, há outras características importantes nos textos shakespearianos, que resultam de influências de outros artistas, como a escolha de não utilizar didascálias¹⁴, que foi motivada pelo Classicismo. O Bardo indica a intenção da personagem por meio de suas falas, caracterizando seu estado emocional, também, por meio da mescla de verso e prosa, como pode ser observado nos trechos a seguir em que Helena encontra-se lamuriosa ao se depreciar e enaltecer a beleza da amiga, Hermia:

¹¹ [...] “the best wit of any handcraft man in Athens”(SHAKESPEARE. *A Midsummer night’s dream*. 1994. Act IV. Scene II, p. 296).

¹²Na versão traduzida por Beatriz Viégas-Faria, o nome da personagem *Puck* foi mudado para Bute.

¹³ PUCK – Now, when thou wakest, with thine own fool’s eyes peep (SHAKESPEARE. *A Midsummernight’s dream*. 1994. Act IV. Scene I, p. 295).

¹⁴ Instruções cênicas indicadas no texto para a composição da performance (PAVIS, 1998).

HELENA - Eu, formosa? Desmente-te depressa. Ama Demétrio a tua *formosura*; nesses olhos encontra a luz mais *pura*; acha ele em tua voz mais *melodia* do que o pastor na doce *cotovia*, quando o trigo nos campos *enverdece* e o pilriteiro de botões se *tece* [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2014. Ato I. Cena I. p. 14. Tradução de Ridendo Mores)¹⁵ (grifo nosso)

Em outro trecho, Helena está enfurecida por pensar que está sendo ridicularizada:

HELENA - Hermia está ao lado deles; será crível? Vejo que os três estão, de igual maneira, mancomunados nessa brincadeira, para rirem de mim. Ó ingrata Hermia, jovem maldosa, de comum acordo vos puseste com esses dois mancebos, para tamanho escárnio me atirardes? [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2014. Ato III. Cena II. p. 61. Tradução de Ridendo Mores).¹⁶

A personagem Helena tem as falas em verso e com rimas, mas, na cena em que está furiosa, as frases não rimam. A combinação de verso e prosa no texto dramático também norteia o entendimento do intérprete da peça, pois serve para que se possa compreender a caracterização das personagens.

Diante disso, observa-se que a engenhosidade dessa obra propicia variados níveis de legibilidade, sendo possível fazer desde leituras superficiais a análises complexas, por sua estrutura discursiva, seu vocabulário e sua abrangência de temas e de enunciados. Dessa forma, diversas leituras apontam para vários níveis de construção de sentido e de profundidade do texto, a depender do conhecimento prévio do leitor. Assim, o texto foi elaborado em diversas camadas semânticas, e, mesmo que os estratos mais profundos não sejam acessados por este ou aquele leitor, é possível se atingir um entendimento geral desse texto, mesmo com leituras mais superficiais.

¹⁵HELENA - Call you me "fair"? That "fair" again unsay.
Demetrius loves your fair. O happy fair!
Your eyes are lodestars, and your tongue's sweet air
More tunable than lark to shepherd's ear,
When wheat is green, when hawthorn buds appear (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act I. Scene I, p. 281).

¹⁶HELENA - Lo, she is one of this confederacy!
Now I perceive they have conjoined all three
To fashion this false sport, in spite of me.
Injurious Hermia! Most ungrateful maid!
Have you conspired, have you with these contrived
To bait me with this foul derision? (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act III. Scene II, p. 291).

Em uma leitura mais apurada do texto, observa-se que os signos que indiciam o conceito gerador da obra estão relacionados ao amor como força instintiva, intrinsecamente ligada à mente e intermediada pela visão, pois o texto da peça aponta para a crença de que a beleza depende da interpretação de cada indivíduo. Esse argumento pode ser encontrado também na peça *Trabalhos de Amor Perdidos* (*Love's Labours Lost*), escrita em meados da década de 1590, em que se lê a seguinte fala da personagem Princesa da França: “[...] A beleza tem seu valor fixado pelo olhar que a julga [...]” (SHAKESPEARE. *Trabalhos de Amor Perdidos*. 2007. Ato II. Cena I, p. 32. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).¹⁷ Essa fala foi, posteriormente, transformada no mote de *Sonho de uma noite de verão*, e popularmente conhecida como o provérbio: “a beleza está nos olhos de quem vê”.

Em *Sonho de uma noite de verão*, há um jogo de contradições a partir do questionamento: a beleza incita o amor ou é o amor que faz a beleza ser vista? Nos eventos ocorridos na peça, percebe-se que ter o sentido da visão como único recurso para avaliação e formação de juízo de valor é um equívoco, pois a percepção visual de quem ama é distorcida, conforme mostra o trecho a seguir, com o lamento de Hermia ao alegar os motivos que a levaram a amar Lisandro: “Gostaria eu que meu pai enxergasse com meus olhos!”¹⁸ (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato I. Cena I, p. 9. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).

Assim, com base nesse contexto, consolida-se a ideia de que o amor modifica a maneira de enxergar as coisas, e, por isso, não se pode limitar as construções de conceitos apenas ao que é visível, pois o “[...] coração desconfia que tem mais: tem muito mais que os meus olhos não podem enxergar” (SHAKESPEARE. *Tito Andrônico*. 2009. Ato II. Cena III. p.59. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)¹⁹.

Na fala de Helena, observa-se a mesma ideia de que “[...] O Amor não enxerga com os olhos, e sim com a mente; por isso, pinta-se cego o Cupido alado. [...]” (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato I. Cena I, p. 18. Tradução de Beatriz Viégas-Faria). Ou seja, a avaliação e o conceito de quem está apaixonado são

¹⁷ “[...] *Beauty is bought by judgement of the eye*” (SHAKESPEARE. *Love's Labours Lost*. 1994. Act II, Scene I, p. 218).

¹⁸ “I would my father looked but with my eyes” (SHAKESPEARE, *A Midsummer night's dream*. 1994. Act I. Scene I, p. 279).

¹⁹ “[...] heart suspects more than mine eye can see” (SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*. 1994. Act II. Scene III, p. 148).

contestáveis, pois a pessoa amada não é percebida por inteiro, com suas características positivas e negativas, muitos aspectos são negligenciados.

Isso fica evidente no trecho de *Sonho de uma noite de verão* em que o fluido mágico é derramado nos olhos dos jovens atenienses e de Titânia, fazendo com que eles se apaixonassem pelo primeiro ser que viram ao despertar.

Contudo, apesar de ser comum ao artista articular conceitos, imagens, sensações e representações, essa noção de causa e efeito do amor e sua relação entre a visão e a mente, ecoam nas encenações em estudo por conta do jogo interpretativo usado nos processos de criação em questão, que se apropriam do texto dramático e o manipulam para atender às demandas do contexto sociocultural das encenações.

Os discursos baseados em moldes europeus, geralmente, regem o comportamento social e as relações estéticas e culturais no Brasil e nos Estados Unidos, fazendo com que a cultura de ascendência africana seja marginalizada. Assim, o intuito de agenciar o texto shakespeariano em prol da remodelagem de práticas sociais fez com que o Bando de Teatro Olodum e *The Classical Theatre of Harlem*, nas releituras produzidas a partir da cultura de matriz africana, utilizassem a ideia de provocar o amor e o encantamento, através do sentido da visão.

Segundo Luz (2011), a estética do encantamento é formada de beleza e alegria, valores da tradição nagô-yoruba que, por sua vez, é referência de ambas as produções teatrais. Esse conceito foi usado como um dos recursos para solapar o discurso eurocêntrico e refutar a estética prevalente, e isso foi realizado por meio da escolha dos artistas para o elenco, dos cenários e dos figurinos, das músicas e dos movimentos.

Produzir novos conceitos e representações é uma forma de ratificar a noção de que “[...] a auto-estima e a auto-imagem exercem influência significativa sobre as esferas do poder econômico, social e político, devendo, portanto, ser consideradas como elementos fundamentais para as transformações sociais” (PINHO, 2004, p. 145 - 146).

Assim, a ideia de corroborar positivamente os elementos socioculturais e artísticos de base africana é um meio de redefinir construtos do poder discursivo hegemônico, tais como a hierarquização étnica dos seres humanos, e de padrões estéticos eurocêntricos.

Percebe-se, então, que valorizar e destacar a beleza e a riqueza da cultura de matriz africana é uma maneira de incitar a reflexão sobre etnia e cultura, reivindicando o direito à singularidade, e buscando equilibrar os juízos de valor atribuídos às culturas fundadoras em países submetidos ao processo de colonização.

2.2 OS ENCENADORES EM FOCO

2.2.1 O “Sonho” do *Bando*

Em 26 anos de trabalhos dedicados ao questionamento e ao combate à opressão, à subalternidade dos afrodescendentes no Brasil, o Bando de Teatro Olodum produziu cerca de trinta encenações voltadas à valorização da cultura afro-brasileira. O grupo é formado por atores e atrizes negros que, além de atuar, dançam, cantam, tocam instrumentos musicais e também contribuem para a produção artística e interpretação do texto dramático.

Os textos teatrais clássicos encenados pelo grupo foram transformados em instrumentos de contestação sobre a situação do artista negro no Brasil. Dentre as releituras de clássicos da dramaturgia feitas pelo Bando de Teatro Olodum, pode-se destacar: “Woyzék”, encenada em 1993, uma reinterpretação do texto homônimo, escrito em 1837 pelo alemão Georg Büchner; “Medeamaterial”, produzida em 1993, uma recriação de *Medéia* (Medeia) de Eurípedes, escrito em 431 a.C.; “Ópera de três mirréis”, montada em 1996 e “Ópera de três reais”, produzida em 1998, ambas tiveram como texto fonte a *Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), escrita pelos dramaturgos alemães Kurt Weill e Bertold Brecht, em 1928; “Um Tal de Dom Quixote”, encenada em 1998 junto com a *Cia. de Teatro dos Novos*, uma releitura de *Dom Quixote* (*Don Quijote de la Mancha* ou *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*) de 1605, escrita pelo autor espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra; e *Sonho de uma noite de verão* (*A Midsummer Night's Dream*), escrita por Shakespeare, e produzida duas vezes - a primeira versão foi produzida pela *Cia. de Teatro dos Novos*, em 1999 em conjunto com o *Bando*, e a segunda, apenas pelo *Bando*, em 2006, quando ganhou o prêmio Braskem de Teatro como melhor espetáculo teatral adulto.

Essas releituras produzidas pelo *Bando de Teatro Olodum* incitam a reflexão e a discussão sobre a posição dos artistas negros no cenário artístico brasileiro e, em um âmbito maior, abordam a situação de exclusão, de inferiorização social e econômica do cidadão afro-brasileiro no país. O Bando é um componente preponderante do movimento negro nacional que, por meio da arte teatral, dá continuidade à luta a favor da igualdade de direitos humanos que, na Bahia, começou com o TENHA (Teatro Negro da Bahia), fundado pela dramaturga baiana Lucia di Sanctis, em 1969, primeiro grupo de teatro com artistas negros na Bahia.

Diversos grupos teatrais precederam e contribuíram para o início do Bando, como a companhia TESTA, criada em 1975 pela diretora e dramaturga baiana, Nivalda Costa; o Grupo Palmares de Inãron, em 1977, fundado pelos atores e diretores Lia Espósito e Antônio Godi; o Grupo de Teatro dos Alagados, em 1979, organizado pelo jornalista Fernando Conceição; e o Grupo de Teatro do Calabar, em 1980, do qual os atores Jorge Washington e Rejane Maia, agora do *Bando*, faziam parte. Além dessas influências, pode-se considerar o Bando como uma extensão política e ideológica do *Teatro Experimental do Negro (TEN)*, pois, apesar de ter sido criado quase cinquenta anos depois do grupo carioca, ambos aliam propostas estéticas fundamentadas na cultura de matriz africana a questões sociopolíticas e ideológicas.

Assim, na cidade que abriga a maior população negra do país, Salvador, entra em cena, pela primeira vez, em 25 de janeiro de 1991, o Bando de Teatro Olodum, grupo dissidente do bloco-afro e grupo musical Olodum, que acabou desenvolvendo uma identidade artística própria, fundamentada em gestos, formas, ritmos e discursos da cultura afro-baiana, com o intuito de corroborar a resistência cultural e de colaborar para a construção de identificações positivas relacionadas à matriz africana.

A premiada versão do Bando de *Sonho de uma noite de verão* utilizou o texto traduzido para o português por Barbara Heliodora, publicado pela Editora Nova Fronteira em 1991. Assim, para a montagem do espetáculo, o texto dramático passa pela primeira adaptação, a tradução interlingual para a versão brasileira, evidenciando as diferentes construções fonéticas e sonoras entre o português e o inglês elisabetano. Em seguida, o texto shakespeariano passa pela segunda adaptação, na qual o Bando reveste a peça visual e musicalmente de elementos da cultura afro-brasileira.

2.2.2 O “Sonho” de *The Classical Theater of Harlem*

Em outro contexto sociocultural, mas também contemporâneo, e em busca da valorização da cultura marginalizada pelo poder hegemônico, *The Classical Theater of Harlem* foi fundado em 1999, em Nova Iorque, cidade com a maior população negra dos Estados Unidos. O intuito seria o de levar ao palco a diversidade étnico-cultural estadunidense, além de promover formação técnica teatral para a comunidade do Harlem, bairro de Manhattan na cidade de Nova Iorque, predominantemente, habitado por afrodescendentes e hispanodscendentes.

Mas, a ideia de utilizar a arte teatral como instrumento para a mudança da condição do afrodescendente na sociedade estadunidense remonta ao início da década de 1820, em Nova Iorque, com a companhia *The African Grove Theatre*, fundada por William Alexander Brown, que iniciou uma extensa linha de grupos teatrais com o intuito de criar espaços para o artista negro, bem como possibilitar o acesso das comunidades negras às artes. Dentre as inúmeras companhias, pode-se citar *Karamu House*, fundada por um grupo de artistas recém-formados pela Oberlin College, em 1915, em Ohio; *Black Spectrum Theater*, criada no bairro do Queens, Nova Iorque, em 1970, pelo escritor, produtor teatral e cinematográfico Carl Clay, com o objetivo de produzir peças e filmes voltados para jovens negros; *African-American Shakespeare Company*, fundada na Califórnia, em 1994, encenando textos do Bardo e clássicos da dramaturgia mundial.

The Classical Theater of Harlem mostra, por meio de suas produções, a complexidade e riqueza em nuances da textura da cultura estadunidense, tendo como propósito questionar, contestar e refletir sobre comportamentos sociais intrinsecamente ligados a questões étnico-culturais. Entre as mais de quarenta produções dessa companhia teatral, há encenações de textos clássicos e contemporâneos, escritos por autores canônicos e não canônicos, geridos por diretores, atores e atrizes convidados. *The Classical Theater of Harlem* imprime, em todas as suas produções, representações das culturas afro-americana e hispano-americana. Dentre as releituras dos textos clássicos e contemporâneos feitas por esse grupo, pode-se destacar *The Trojan Women* (415 a. C) de Eurípedes, montado em 2004; *Waiting for Godot* (1949), de Samuel Becket, encenado em 2006; *Three Sisters* (1900), de Anton Chekhov, produzido em 2009; *Macbeth* (1603-1607), *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596) e *Romeo and Juliet* (1597) de William Shakespeare, produzidos em 2003, 2013 e 2014, respectivamente, além de *The Tempest* (1611), encenado em 2015.

O elemento determinante para que essa companhia de teatro acompanhe as mudanças que ocorrem na cultura popular contemporânea estadunidense é a realização de projetos educativos e oficinas de formação técnica na área de produção teatral, envolvendo crianças, adolescentes e suas famílias residentes no Harlem. Fundamentalmente, esses projetos têm como objetivo proporcionar àquela comunidade experiências positivas, construtivas e motivadoras através da arte, vivências essas que acabam por contribuir para a criação de espetáculos que representem tais comunidades.

É nesse contexto que a comédia shakespeariana é recriada, e, assim, apesar do texto fonte não abordar questões referentes ao preconceito étnico, a versão construída pelo diretor Justin Emeka e utilizada pela companhia estadunidense, foi recontextualizada socioculturalmente e munida gestual, visual e musicalmente de elementos, em sua maioria, provenientes da cultura de matriz africana.

As adaptações feitas pelo encenador estadunidense no texto dramático atualizaram expressões linguísticas, que evidenciaram diferenças nas construções fonéticas e sonoras entre o inglês contemporâneo e o elisabetano. Ademais, modificaram aspectos concernentes tanto à caracterização dos personagens, como à ambiência do enredo, que saiu de Atenas para o Harlem, sempre buscando afinidades, aproximações ou pontos de identificação entre as culturas dos contextos do texto dramático e das encenações.

Para que fosse possível realizar a análise do processo das reconstruções discursivas mencionadas, fez-se necessário, inicialmente, organizar o dossiê genético das produções brasileiras e estadunidense, em questão, de modo que pudessem subsidiar a compreensão dos processos criativos em apreço.

2.3 OS DOSSIÊS GENÉTICOS EM FOCO

O processo de criação de uma peça teatral deixa vestígios que, muitas vezes, fogem da materialidade do impresso, visto que a encenação, com seus movimentos, imagens criadas para o palco, músicas, dentre outros elementos, são os principais meios de significação da *performance*. Assim, para o estudo do processo criativo dos espetáculos *Sonho de uma noite de verão* (2006) e *A Midsummer Night's Dream* (2013), foram resgatados documentos com traços desse fazer criativo, que foram cedidos apenas no formato digital, como pode ser verificado nos quadros 1 e 2:

Quadro 1 - Dossiê genético da produção teatral de *Sonho de uma noite de verão*. Salvador, Bahia, Brasil. Direção de Márcio Meirelles, 2006.

Registro	Tipo de documento	Tamanho	Duração	Quantidade	Conteúdo
01	Foto	± 9800Kb	-	78	Cenas do espetáculo
02	Foto	± 2Mb	-	02	Ensaios
03	Foto	± 40Kb	-	08	Planejamento do cenário
04	Foto	± 23Kb	-	06	Croquis do figurino
05	Vídeo	44.9Mb	00:13:14	01	Making of
06	Vídeo	227. 590 Kb	01:02:11	01	Entrevista com o elenco e cenógrafos
07	Vídeo	138. 757 Kb	00:39:44	01	Entrevista com Márcio Meirelles
08	Vídeo	76. 263 Kb	00:29:44	01	Entrevista com Jarbas Bittencourt e Zebrinha

Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2015

Quadro 2 - Dossiê genético da produção teatral de *A Midsummer Night's Dream*. New York, NY, Estados Unidos. Direção de Justin Emeka, 2013.

Registro	Tipo de documento	Tamanho	Duração	Quantidade	Conteúdo
01	Foto	± 100Kb	-	109	Cenas do espetáculo
02	Foto	± 100Kb	-	05	Ensaios
03	Foto	± 100Kb	-	03	Cenário
04	Foto	± 120Kb	-	06	Planos de estudo para o figurino
05	Vídeo	9,54 Mb	00:02:38	01	Making of
06	Vídeo	2,27Gb	00:32:45	01	Entrevista com Justin Emeka e Zainab Jah
07	Vídeo	77,4 Mb	00:28:29	01	Entrevista com Justin Emeka
08	Vídeo	44,0 Mb	00:11:30	01	Entrevista com Halle Morse e Ito Aghayere

Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2015

Dessa forma, a materialidade de tais documentos de processo não limita as possibilidades de sua interpretação, desde que sua leitura e análise sejam acatadas como índices desses atos criativos.

Assim, mesmo considerando a efemeridade inerente à arte teatral, há a cristalização de momentos fugazes dessas produções, vestígios que alicerçam o prototexto da presente análise, o qual é constituído por registros visuais e audiovisuais. Sobre a produção da versão afro-brasileira, há 80 fotos e 1 vídeo de trechos de alguns dos ensaios. Além disso, destacam-se 14 croquis de figurino e cenário, como também 3 vídeos, que contêm entrevistas com os diretores e com o elenco. Essas entrevistas foram concedidas à proponente deste trabalho de pesquisa e realizadas entre dezembro de 2008 e março de 2010, contempladas na dissertação de mestrado, defendida em 2011. O primeiro vídeo, com duração de 1 hora, 02 minutos e 11 segundos; o segundo com 39 minutos e 44 segundos; o terceiro com 29 minutos e 44 segundos.

Já para a investigação da montagem produzida nos Estados Unidos, há um vídeo de 32 minutos e 45 segundos, contendo a entrevista realizada com o diretor estadunidense, Justin Emeka e a atriz inglesa Zainab Jah, datada de 07 de novembro de 2014, concedida à presente pesquisadora; um vídeo contendo a entrevista com o diretor do espetáculo, produzida pelo Programa *Avitar Face 2 Face*, em julho de 2013, com duração de 28 minutos e 29 segundos; e um vídeo de 11 minutos e 30 segundos com a entrevista realizada pelo grupo *Arts in color*, em 20 de julho de 2013, com as atrizes estadunidenses, Halle Morse e Ita Aghayere. Há, ainda, 1 vídeo com trechos de ensaios, 117 fotos que mostram o processo de construção da peça e a versão do espetáculo apresentada ao público, além de 6 imagens dos planos de estudo para o figurino.

2.4 AS REINVENÇÕES DA OBRA DE SHAKESPEARE: INTERAÇÃO ENTRE CULTURAS

Sob a luz da análise arqueológica, definida por Foucault (2013, p. 199) como o estudo dos “efeitos de uma leitura global em busca das analogias formais ou das translações de sentidos”, que pode revelar algumas das continuidades e disjunções culturais, bem como processos históricos que promovem a construção discursiva,

pretende-se aqui expor os sistemas discursivos que constituem as montagens teatrais em análise e suas regras de formação.

Considerando que as redes de discursos da anterioridade e do período em que a obra em questão foi revisitada constituem os espetáculos em estudo, a análise de natureza arqueológica aqui proposta alia-se à crítica genética, não em busca de um retorno às “origens”, mas uma forma de compreensão das condições socioculturais e históricas, que possibilitaram a criação desses textos, bem como a reprodução discursiva realizada a partir delas. Desse modo, a arqueologia supre esta pesquisa com informações imprescindíveis para o entendimento da construção das peças em estudo, já que têm suas gêneses imbricadas nos contextos nos quais surgiram.

A *Midsummer Night's Dream*, de William Shakespeare, elemento gerador das obras contemporâneas analisadas nesta tese, é considerada por Frye (1999) e Heliadora (2008) como a mais criativa e elaborada peça cômica, dentre os textos do Bardo. Sua inventividade se destaca, em especial, por ser possível perceber-se nela uma convergência de reinterpretções (HELIODORA, 2008). É a partir do estudo dessas relações intertextuais, que os encenadores Márcio Meirelles e Justin Emeka construíram suas versões, utilizando elementos das redes interculturais contemporâneas nas quais estão inseridos.

A versão afro-brasileira de *Sonho de uma noite de verão* foi produzida em 2006 pelo Bando de Teatro Olodum, dirigida por Márcio Meirelles, com a proposta de encenar a comédia shakespeariana sob a ótica da cultura de matriz africana no Brasil. Para isso, o estudo e a interpretação da obra de Shakespeare foram fundamentais, como Meirelles (2008) declara:

Durante muito tempo da minha vida, eu refleti, pensei, trabalhei sobre a obra de Shakespeare, e principalmente, do ponto de vista contemporâneo e político, entendendo a obra dele como uma obra, eminentemente, política e poética, e qual é a poética dessa política dele, e como ele conseguiu transformar as ideias políticas dele em poesia, em enredos e aproveitar enredos preexistentes e reconstruir esses enredos de acordo com o seu discurso, o discurso de uma época, e como esse discurso dessa época ainda funciona hoje em dia e por que (MEIRELLES, 2008)²⁰.

O estudo e a interpretação do texto de Shakespeare também alicerçaram a construção da versão afro-estadunidense, produzida em 2013, pela companhia de teatro

²⁰ MEIRELLES, Márcio. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 20. Dez. 2008. 00: 00: 58 – 00: 01: 51.

The Classical Theatre of Harlem, sob a direção de Justin Emeka, que objetivou recriar a peça a partir de elementos presentes na cultura afro-americana e hispano-americana. Contudo, em entrevista, Emeka (2014) destaca as reinterpretações feitas por Shakespeare e também por ele dentro do processo de criação:

Shakespeare não tenta criar representações literais, você sabe, eu quero dizer [...] ele disse que sua peça é em Atenas [...] ele não tentou ser historicamente preciso, ele colocou sua própria cultura nisso, então eu disse: Vamos fazer isso!²¹ (Tradução nossa)

Essas encenações construídas sob a perspectiva da cultura afrodescendente reconfiguraram o texto inglês do século XVI e adicionaram novos sentidos aos enunciados da peça. Sobre a relação entre textos e contexto social no momento da encenação, Pavis afirma:

A alteração da enunciação caminha em paralelo com a renovação da concretização do texto dramático; uma relação de troca estabelece-se entre texto dramático e Contexto Social. A cada encenação o texto é colocado em situação de enunciação em função do novo Contexto Social de sua recepção, a qual permite ou facilita uma nova análise do Contexto Social da produção textual e cênica, fato que modifica igualmente a análise dos enunciados textuais, e daí até o infinito (PAVIS, 2008, p. 27).

Desse modo, as inúmeras interpretações do texto dramático e do contexto social em que a obra de Shakespeare foi construída, bem como a análise do meio sociocultural, que envolveu as suas várias encenações, fazem com que essa peça se torne um elo entre tempos e culturas diversas.

Assim, ao tratar das releituras das obras de Shakespeare, construídas sob a ótica de outras culturas, torna-se inevitável a reflexão sobre a interação entre os contextos culturais resultantes do processo de reprodução dos discursos incutidos na obra do Bardo. Dessa forma, atribuir à obra shakespeariana um cunho de interculturalidade é reconhecer a pluralidade de discursos em sua construção, o que justifica seu alto grau de identificação com outras obras e grupos sociais.

Os termos interculturalismo e multiculturalismo são utilizados como sinônimos por alguns estudiosos estadunidenses, diferentemente dos europeus, para quem o

²¹“Shakespeare does not try to create literal depictions, you know, I mean [...] he said his play’s in Athens [...] he didn’t try to be historically accurate, he put his own culture into it, so I said: Let’s do that!” (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night’s dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00:05: 44 – 00: 06: 11).

interculturalismo focaliza as interações e trocas recíprocas entre culturas; enquanto o multiculturalismo apenas evidencia uma diversidade de formação cultural. Contudo, a crítica Ayanna Thompson (2011), ao definir multiculturalismo, parece não considerá-lo sinônimo de interculturalismo, afirmando que o multiculturalismo é o convívio simultâneo e igualitário entre diferentes culturas, sem fazer referência alguma à questão da interação ou troca.

Sob uma perspectiva sociológica, percebe-se que o conceito de interculturalismo desconsidera a existência de uma hierarquização entre as culturas que se entrecruzam, diferentemente do processo denominado transculturação pelo sociólogo jamaicano, Stuart Hall, que cita o conceito da pesquisadora Mary Louise Pratt:

Através da transculturação, ‘grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante’. É um processo da ‘zona de contato’, um termo que invoca “a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas [...] cujas trajetórias agora se cruzam’ (HALL, 2006a, p.31).

Considerando que tanto o interculturalismo, como o transculturalismo abordam a interação entre culturas, para a análise desses fenômenos dentro do processo de criação artística, é importante estar ciente da impossibilidade de se verificá-los na totalidade.

Assim, na presente investigação, propõe-se identificar fragmentos nos atos interpretativos, em análise, que possam contribuir para o entendimento do processo de construção estética e discursiva dessas produções, que buscaram investir na força sociopolítica da cultura de matriz africana.

Os documentos de processo evidenciaram que, para que as encenações do texto shakespeariano em estudo fossem construídas a partir da ótica da cultura de descendência africana, tornou-se necessário priorizar o modo de legibilidade etnológica, ou seja, foram criadas novas possibilidades de leitura a partir da perspectiva cultural e, ao singularizar essas obras através do destaque de aspectos socioculturais, ampliou-se o raio de alcance da peça shakespeariana para comunicação dos seus discursos políticos e ideológicos.

Sobre esse processo, o Professor de Estudos Teatrais, Pavis (2008, p. 198), afirma que “[...] a comunicação intercultural não é frequentemente muito possível senão ao preço de uma mudança do modo de legibilidade de uma cultura para outra. A história de um texto ou de uma cultura é apenas a história de suas legibilidades sucessivas.”

Essas possibilidades de leitura, ou melhor, de interpretação, permitem a comunicação entre universos culturais diversos, favorecendo a potencialização das semelhanças e atenuando as diferenças, no que se refere ao processo de recriação dos elementos culturais na montagem das peças como construções discursivas. Neste quesito, os documentos de processo se tornam um terreno fértil, já que permitem que o geneticista perfaça alguns dos possíveis caminhos da criação e, desse modo, visualize como os elementos do texto dramático vão se amalgamando aos das culturas locais de cada polo de recepção. De modo que o encenador fomenta esse encontro entre discursos, espaços e tempos, e deve estar ciente de sua função como promotor do interculturalismo, bem como do transculturalismo. Sobre o mecanismo do processo de ressignificação entre culturas, Pavis (2008, p.3) explica:

A transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é comandada muito mais pela bola 'inferior' da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas.

Dessa forma, infere-se que o encenador, como administrador e promotor da coesão e coerência conceitual do espetáculo, também é o coordenador do processo de ressignificação cultural, no qual os princípios e objetivos do grupo teatral são norteadores das suas escolhas no processo de reconstrução do texto dramático. No caso dos materiais de trabalho das companhias Bando do Teatro Olodum e do *The Classical Theater of Harlem*, pode-se observar que é a identidade negra na diáspora que dispõe os discursos constituintes dos espetáculos em questão.

Nesse processo de trocas entre culturas na produção de tais encenações, ocorre outro processo de permuta, o de benefícios mútuos, pois, enquanto as releituras são favorecidas pelo prestígio e valor atribuídos à obra de Shakespeare, esta, por sua vez, se beneficia da expansão de seu poder de alcance a públicos atuais diversos, independente de idade, classe social ou etnia, constituindo, assim, uma perfeita relação simbiótica com outras culturas (THOMPSON, 2011).

2.5 AS ARTICULAÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS E POLÍTICAS NA CRIAÇÃO DOS “SONHOS” NEGROS

Para o desenvolvimento de uma análise sob a perspectiva arqueológica, põe-se em evidência o discurso como materialidade e monumento de um processo histórico, que instaura uma realidade discursiva, na qual a Arqueologia pode revelar como o ser humano constrói sua própria existência. Essa perspectiva, aliada ao filtro que rege os estudos da Crítica Genética, evidencia o papel do artista no processo de criação, considerando que ele imprime em seus objetos de arte, sejam eles de que natureza forem, traços que dizem respeito não apenas ao próprio estilo do autor, mas, também, à sua cultura e às questões relativas ao período histórico no qual vive.

Reconhece-se, dessa forma, o sujeito como um ser discursivo, que tem sua identidade definida social, cultural e historicamente. Nessa perspectiva, Hall (2006b, p. 13) afirma que a identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Diante disso, observa-se que examinar o estabelecimento da identidade cultural de matriz africana como subtexto dos espetáculos em análise remete a muitas questões para além da cultura, pois as reflexões identitárias abrangem discursos de cunho histórico, político e social. Assim, todo o processo de construção dos espetáculos, realizado pelas companhias teatrais brasileira e estadunidense, resulta de ações interpretativas, desenvolvidas a partir de diferentes identidades de origem africana e seus contextos sócio-históricos.

Apesar de ambos os grupos pertencerem a sociedades provenientes do projeto colonial escravagista, em que o negro foi oprimido e desumanizado, e a cultura de origem africana foi desvalorizada, a construção da identidade negra nos Estados Unidos e no Brasil ocorreu de forma diversa.

O conturbado entrelaçamento de culturas entre escravizador e escravizado, que ocorre paralelo à construção identitária na diáspora, é abordado por Stuart Hall em suas discussões sobre mediações culturais. Ainda que estabelecida em uma situação impositiva, em que o colonizador subestima e subjuga o colonizado, Hall (2006a) afirma que a construção da identidade cultural na diáspora é relacional e transitória. Além disso, ainda segundo o autor, é irrevogavelmente uma questão histórica e social,

pois “[...] nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas” (HALL, 2006a, p. 30).

Assim, Gottschild (1998) explica a composição da cultura estadunidense, que não é constituída apenas por etnias africana e europeia, mas, também, por nativos estadunidenses:

A cultura norte-americana inclui influências importantes e significativas de muitas outras culturas também. Mas ela está enraizada e definida pelas manifestações culturais comuns dos povos da linhagem Africana e Europeia (Central e Ocidental). As construções culturais desses amplos, mas divergentes grupos formam a matriz, a estrutura da cultura estadunidense (Tradução nossa)²².

Nova Iorque, cidade onde foi montada uma das releituras de *Sonho de uma noite de verão*, com base na cultura africana na diáspora, é uma amostra da grande miscigenação étnica que constitui a cultura estadunidense. A segunda cidade com maior proporção de afrodescendentes no mundo, Nova Iorque, foi fundada em 1624, tendo sido capital do país entre 1785 a 1790. As influências da cultura africana são majoritariamente do Yoruba, grupo étnico-linguístico também denominado Nagô, oriundo da África Ocidental, mais especificamente, da Nigéria, Togo, Benim e Gana (CONNIFF; DAVIS, 1994). Os africanos desses países foram sequestrados e levados para a América do Norte e Caribe, entre 1609 e 1807, sendo escravizados até 1863, quando o presidente Abraham Lincoln os declarou livres da escravidão através da Proclamação da Emancipação (BREWSTER, 2014).

Durante o período de vigência do regime escravocrata, milhões de pessoas foram sequestradas e submetidas às mais variadas formas de crueldade, mas, entre 1861 e 1865, a Guerra Civil ocorrida nos Estados Unidos marcou a defesa da abolição da escravidão, a qual, mesmo quando conquistada em 1863, não garantiu a integração social dos ex-escravizados, fazendo com que a marginalização perdurasse (DAVIDSON, 2016).

Do mesmo modo, a identidade cultural brasileira é caracterizada pela miscigenação étnica, desde a sua colonização, em 1500, quando a população indígena, primeira a habitar o Brasil, foi escravizada pelos portugueses. No início do século XVI,

²²American culture includes important, significant influences from many other cultures as well. But it is rooted in and defined by the pervasive cultural manifestations of peoples of (Central and West) African and European lineage. The cultural constructs of these broad but divergent groupings form the matrix, the scaffolding of American culture (GOTTSCCHILD, 1998, p.4).

quando o Marquês de Pombal proibiu a escravização dos índios, os africanos foram trazidos à força para o Brasil, principalmente para Bahia e Pernambuco.

Um dos principais portos de desembarque dos africanos escravizados ficava na Bahia, Estado que abrigou a primeira capital do país, Salvador, cidade que tem, proporcionalmente, a maior população negra fora da África, e onde o Bando de Teatro Olodum produziu a versão afro-brasileira da comédia shakespeariana. A cultura negra na Bahia tem influências Nagô, bem como Jejê, originários de Togo, Gana e Benim também Banto vindo de Angola e Haussás, grupo étnico vindo da Nigéria, Niger, Costa do Marfim, Gana e Chade (CONNIFF; DAVIS, 1994).

A reconstrução da identidade negra na diáspora resulta de um processo de violação, fomentada pela imposição hierárquica estabelecida pelo colonizador. Contudo, mesmo sob cruel opressão, seu processo de construção ocorre através de intercâmbios e isso a torna múltipla e singular: múltipla por ser uma fusão de discursos e singular por ter suas peculiaridades relacionadas ao contexto social em que está inserida.

Assim, os elementos que constituem a identidade de matriz africana nos Estados Unidos e no Brasil são apenas indicadores da complexidade e da hibridização de culturas, que desmitificam a noção da identidade negra como um bloco homogêneo e puro. Hall (2006a, p. 30-31) afirma que “o termo ‘África’ é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas, cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos”.

Foi a partir da comercialização de africanos pelos europeus que se disseminou a ideia de homogeneidade da cultura africana, que desejava minimizar sua riqueza étnica e negar sua diversidade. Os diferentes povos africanos levados para as Américas trouxeram consigo seus múltiplos sistemas linguísticos, seus hábitos, seus saberes e suas crenças, que foram adaptados ao novo contexto e fundidos com tantos outros elementos socioculturais daqueles com os quais entraram em contato. Assim, a “África se tornou um Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial” (HALL, 2006a, p. 39). O antropólogo e professor congolês, Kabengele Munanga (2012, p.24) explica:

Convencidos de sua superioridade, os europeus tinham *a priori* desprezo pelo mundo negro, apesar das riquezas que dele tiravam. A ignorância em relação à história antiga dos negros, as diferenças culturais, os preconceitos étnicos entre duas sociedades que se confrontam pela primeira vez, tudo isso mais as necessidades

econômicas da exploração predispueram o espírito europeu a desfigurar completamente a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais.

Constata-se, portanto, que a colonização europeia e os conceitos nos quais eram baseadas suas atitudes opressoras originaram o preconceito contra o negro nos países colonizados, nos quais as relações de poder foram instituídas através do discurso eurocêntrico que, para se manter como força dominante, recorreu à crueldade e a atos desumanos. As consequências foram devastadoras para a vida dos afrodescendentes, considerando que a repercussão do discurso hierarquizante e preconceituoso limita, ainda hoje, a participação dos negros nas mais diversas áreas.

A luta contra o racismo existe desde o início da escravização dos negros, tanto no Brasil como nos Estados Unidos. E inúmeras ações foram realizadas por causa da pressão feita pelos movimentos sociais, como *Negro National Convention Movement*, em 1830, que uniu afro-estadunidense para o planejamento de atos que melhorassem suas condições de vida ou a Quilombagem, em 1630, que consistia na formação de comunidades organizadas por fugitivos do sistema escravista brasileiro.

O conflito entre escravizados e escravizadores teve sua aparência modificada entre os séculos XIX e XX, porém a ideologia de hierarquização étnica permaneceu, embora a abolição da escravatura seja um marco histórico na luta por igualdade de direitos e oportunidades entre negros e brancos, brasileiros ou estadunidenses. Mesmo após o reconhecimento e a oficialização do direito à liberdade, em 1863, nos Estados Unidos e, em 1888, no Brasil, o combate à desigualdade ainda é necessário para que essa conquista, legalmente garantida, seja concretizada e preservada. Exemplos dessa situação são as políticas públicas de reparação racial, como a lei 10.639, de 1996, que obriga a inclusão da temática “História e Cultura Afro-brasileira” no currículo oficial da Rede de Ensino no Brasil e a lei dos Direitos Civis de 1964, nos Estados Unidos.

Contudo, essas lutas estão permeadas por diferentes conceitos referentes à diversidade racial em cada um desses países. “Se o racismo no estilo americano pode ser um tapa na cara, o racismo no estilo brasileiro pode ser um abraço que sufoca” (STAM, 2008, p. 83). A rejeição ao multiculturalismo nos Estados Unidos tornou a segregação racial tangível, justificando a luta por oportunidades e direitos iguais entre brancos e negros. Mas, no Brasil, a pseudo democracia racial dissimulou o pensamento e os atos racistas, fortalecendo a ideologia do branqueamento, causando, assim, a

autorrejeição e a negação dos fenótipos e das culturas africanas. Segundo Robert Stam (2008, p. 57):

[...] a fé na probabilidade do branqueamento levou as elites brasileiras a encorajar parcialmente a miscigenação, em vez de bani-la, como se deu no modo fóbico norte-americano. E, enquanto a segregação norte-americana ironicamente favoreceu o desenvolvimento de instituições paralelas – escolas para negros, a Igreja negra, uma imprensa negra independente, organizações esportivas -, a situação brasileira encorajou uma dependência paternalista de instituições de elite (vale dizer, branca). Embora os negros norte-americanos fossem relegados ao “porão” da sociedade, ao menos eles dominavam o porão.

Todas as linguagens artísticas, integrantes desse contexto, têm uma história de reforço ao discurso racista, mas, ao mesmo tempo, também são instrumentos de luta contra esse tipo de preconceito. Luna Nery (2012, p.21) afirma que a “violência à qual o negro no Brasil sempre esteve submetido é, antes de tudo, a tendência à destruição da identidade do sujeito negro”. Esse projeto de arrasamento identitário do negro é reproduzido nas Artes, pois os escravizados e seus descendentes aparecem em obras literárias como seres desumanizados.

No caso da linguagem teatral, no Brasil, o comportamento de negros e índios foi forjado com o intuito de legitimar e manter o estado de jugo imposto aos povos colonizados. Segundo Miriam Mendes (1982, p. 23):

[...] a apologia do índio, feita pelo Romantismo, tinha um aspecto antinegro quando comparava a bravura e a sobranceria do ameríndio que preferia morrer lutando a deixar-se escravizar, com o “servilismo” natural do negro, responsável pela manutenção de sua condição de escravo.

O negro surge como figurante ou é mencionado ocasionalmente em situações que indiciam como era a sociedade brasileira no período pós-colonial, pois a escravização desumanizou os africanos e seus descendentes.

Segundo Cuti (2010), africanos e afro-brasileiros escravizados são temática literária do século XIX, preponderantemente, sob o aspecto do preconceito e da comiseração. Há diversos textos dramáticos, que representavam o negro apenas com características negativas, como nas peças do jornalista, crítico, político, advogado e escritor cearense José de Alencar. Em *O Demônio Familiar*, comédia de quatro atos, escrita em 1857, por exemplo, a personagem Pedro, o “demônio” do título, é um

escravo que calunia e cria intrigas para a realização de seu sonho de tornar-se cocheiro e vestir um uniforme. Sua punição, no final, é ser libertado, e o negro é, então, caracterizado como amoral e fútil. Por isso, a sua escravização seria considerada um benefício concedido-lhe pelos senhores de engenho.

O Escravo Fiel, peça escrita em 1858, pelo advogado, cavaleiro da Ordem da Rosa²³, Comendador da Ordem de Cristo²⁴ e membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, Carlos Antonio Cordeiro, e ,como o título do texto já indicia, trata da fidelidade da pessoa escravizada ao seu senhor e enaltece o conformismo e a gratidão do negro pela condição de escravo, mostrando que ele até poderia ter uma vida feliz, desde que renegasse sua história e sua cultura. A personagem Lourenço, negro escravizado, que tem sua personalidade moldada e integrada à sociedade branca da época, é o modelo de escravo perfeito.

Por outro lado, é também através das Artes que se mostra a inconformidade com a situação social do negro e a resistência contra a depreciação da cultura afrodescendente. Assim, no período pós-colonial, há também textos dramáticos que anunciavam ideias abolicionistas, como *Sangue limpo* do escritor paulista Paulo Eiró, em 1861. A trama, situada nos dias que precedem o sete de setembro, dia da independência do Brasil, trata de um romance, à moda de Romeu e Julieta, entre Aires, um português de família distinta, e Luísa, uma mulata, irmã do bravo e valoroso sargento Rafael. O casal apaixonado fica junto e não morre, no final, mas passa por várias dificuldades decorrentes do preconceito referente à ascendência da heroína romântica.

Outra peça de caráter abolicionista é *O soldado brasileiro*, escrita por Cândido Barata Ribeiro e Ubaldino Pompeu do Amaral, em 1869, que “insurge-se contra os preconceitos da aristocracia paulista, defendendo a causa dos sem-família e dos descendentes” de pessoas escravizadas (MARCONDES, 1968 apud MENDES, 1982, p. 133), por meio de uma trama pouco intrincada com mortes forjadas, heróis e mocinhas indefesas, ambientada em São Paulo durante a Guerra do Paraguai. Egídio dos Santos, pobre e órfão, e Francisco de Souza, descendente de escravos, têm a pretensão de se casar, respectivamente, com a filha e a sobrinha de um rico comerciante que os

²³A Imperial Ordem da Rosa é uma ordem honrosa brasileira, criada em 1829, pelo imperador D. Pedro I, que premiava militares e civis, nacionais e estrangeiros, que se distinguiram por sua fidelidade ao Imperador e por serviços prestados ao Estado (Fonte: www.monarquia.org.br).

²⁴Ordem de Cristo é uma ordem honrosa, criada no século XVI, utilizada para premiar cidadãos nacionais e estrangeiros que tenham prestado relevantes serviços à pátria e à humanidade (Fonte: www.monarquia.org.br).

consideram inadequados étnico e socialmente para integrar sua família, por conta disso, são alistados para combater no Paraguai.

É a partir de obras como essas que se inicia na literatura brasileira a realização da tarefa de reconstrução da identidade do afrodescendente, reação a um processo de desumanização, promovido pelo racismo e pela escravização.

Já no teatro estadunidense, pode-se mencionar como exemplo da exclusão de artistas afrodescendentes e construção negativa da identidade negra, a prática do *blackface*, maquiagem usada por atores não negros para representar personagens negros, muito popular no século XIX. O uso do *blackface* foi um instrumento preponderante na fabricação da identidade negra no teatro, criando estereótipos negativos, que ridicularizavam e estigmatizaram o negro. Segundo John Strausbaugh (2007), os personagens negros eram, invariavelmente, servos, sendo comum que o artista em *blackface* cantasse músicas que identificavam o negro como um ser deplorável e digno de piedade.

Em 1990, a companhia teatral inglesa Stephen Joseph trouxe à tona a questão do uso do *blackface*, designando o ator Michael Gambon para o papel de Otelo. Acredita-se que o uso de tal recurso foi uma maneira dissimulada de corroborar com o comportamento racista. Isso porque a justificativa de que era um retorno às práticas originais do teatro da era elisabetana, no qual o ator Richard Burbage atuava como Otelo, usando o *blackface*, contradiz o fato de que há atrizes nesse espetáculo, pois uma vez que o objetivo fosse montar espetáculos conforme o modelo da produção teatral da Renascença inglesa, não deveria haver atrizes trabalhando no elenco, já que naquele período não era permitido às mulheres atuarem, as primeiras atrizes só foram admitidas nos palcos da Inglaterra após a década de 1640.

O pseudoresgate da encenação de textos clássicos, buscando produzir ambiente semelhante à sua primeira montagem, aparentemente, põe em xeque o valor das releituras multiculturais de clássicos, porém acaba por corroborar a ideia de recriação do texto dramático por meio de interpretações que levem em consideração o contexto sociocultural e histórico na qual as peças são produzidas. Primeiro, por conta da impossibilidade de se ter as mesmas condições de produção em dois lugares e épocas diferentes, mas, também, por conta da necessidade de adequação aos contextos sócio-histórico e cultural da encenação em devir.

Assim, essa retomada do *blackface*, no contexto sociocultural do fim do século XX, marcado historicamente pelo preconceito racial, vai além da mera repetição de uma

ação que solucionava um problema do contexto sócio-histórico do século XVI, já que o texto de Otelo descreve um personagem de pele escura e não havia atores com esse perfil disponíveis naquele local e naquela época. O uso desse recurso, a partir do século XIX, passou a significar, acima de tudo, um combate velado à luta dos artistas afrodescendentes por um espaço nos espetáculos teatrais, movimento que se desenvolve desde o período escravagista.

Na tentativa de subverter os discursos que desvalorizam a identidade negra, os artistas negros se mobilizam para transpor a barreira que os impede de estar presentes nos palcos, do modo como gostariam de transitar. Segundo Homi Bhabha (2005, p.44), “[...] as formas de rebelião e mobilização popular são frequentemente mais subversivas e transgressivas, quando criadas por meio de práticas culturais oposicionais umas às outras”. Diante disso, percebe-se a arte como a maneira mais contundente de combate ao racismo, bem como a outros problemas sociais, e, em oposição a esse movimento, a classe dominante faz uso do mesmo instrumento para a manutenção de seu poder.

Nos Estados Unidos, tem-se como referência inicial dessa luta discursiva e ideológica no teatro, o nome de Ira Aldridge, um dos primeiros atores afro-estadunidenses a atuar, no início da década de 1820, na primeira companhia negra de teatro estadunidense, *The African Company*, fundada em Nova Iorque, em 1816. Aldridge é considerado o mais talentoso ator estadunidense do século XIX e um dos melhores intérpretes de personagens shakespearianos de todos os tempos, na Europa. Após ter seu trabalho rejeitado nos Estados Unidos, o ator se mudou para a Inglaterra com a intenção de trabalhar no teatro de maneira mais efetiva (HILL, 1984). Já no Brasil, o primeiro artista negro a se destacar no teatro foi Xisto Bahia, diretor teatral, ator, cantor e compositor baiano, que mostrou sua arte pelo norte, nordeste e sudeste brasileiro, no início da década de 1860. Seguido do palhaço, compositor e dramaturgo Benjamim de Oliveira, ele obteve grande reconhecimento do público ao produzir diversas cenas cômicas de operetas e peças burlescas, em São Paulo. A partir de 1893, passou a encenar peças clássicas, adaptando e atuando como protagonista masculino em *Otelo (Othello)*, escrita por Shakespeare, em 1604, e *A Viúva Alegre (Die lustigewitwe)*, opereta composta por Franz Lehár, em 1905 (TINHORÃO, 2001).

Apesar dos traços de semelhança entre o teatro negro estadunidense e o brasileiro, suas conquistas aconteceram em épocas distintas, e o preconceito em cada um desses contextos apresentou-se de formas bastante diferentes. O pequeno grupo de teatro negro estadunidense, *The African Company*, resistiu três anos a perseguições e

violência física e moral, tendo, por fim, seu teatro queimado, o que mostrava que a sociedade estadunidense ainda não reconhecia seu caráter multicultural. Já o primeiro grupo de teatro negro brasileiro, TEN (Teatro Experimental Negro), fundado em 1945, no Rio de Janeiro, encerra suas atividades, em 1961, sem a participação da comunidade negra e sem o apoio do governo que, por duas vezes, impediu sua participação em festivais internacionais. Essa atitude foi consequência da influência do mito da democracia racial, que oculta os fundamentos de algumas atitudes discriminatórias e enfraquece as organizações que agem contra o racismo. A existência polêmica e contraditória do TEN, de acordo com Uzel (2012), se deve à sua postura considerada excludente, porque, apesar dos trabalhos sociais desenvolvidos pelo grupo, como congressos, seminários, festivais, cursos de iniciação artística e cultural, bem como de letramento para adultos, a população negra não apoiou o projeto de maneira efetiva, provavelmente, por conta da busca da companhia pelo reconhecimento da classe dominante.

Contudo, diversos grupos sociais e artísticos, com o intuito de valorizar e apoiar a população negra, sucederam *The African Company* e o TEN. Passaram a encenar clássicos da dramaturgia a partir da perspectiva da cultura de matriz africana, já que a limitação de oportunidades de trabalho aos artistas negros em produções teatrais geridas pela classe hegemônica persistia, impedindo sua atuação como protagonistas ou até mesmo coadjuvantes.

Assim, por conta do alto valor estético atribuído à obra de Shakespeare, segundo Errol Hill (1984), era inaceitável ter um artista negro atuando em qualquer uma de suas peças. Ao narrar a história dos artistas negros que representaram os textos do Bardo, Hill (1984) menciona a crítica publicada no jornal *Washington Post*, em 1884, que registra que “[...] a ideia de uma trupe de atores Shakespearianos de pele negra é altamente ridícula²⁵” (Tradução nossa). Trata-se aqui de um pequeno registro de uma pequena amostra da hostilidade dirigida contra o negro, desacreditado pela sociedade. Contudo, nada disso diminuiu o fascínio do artista negro pela obra do Bardo. Atuar em uma peça do dramaturgo mais aclamado da cultura ocidental seria a legitimação do afrodescendente como artista.

Toda essa controvérsia sobre o impedimento de artistas negros de atuarem como personagens das obras de Shakespeare é mais uma das formas de exclusão do

²⁵ “The idea of a troupe of Shakespearean actors of various shades of black is highly ludicrous” (HILL, 1984, p. 2).

afrodescendente e reafirmação do poder hegemônico. Apesar dos textos shakespearianos terem sido escritos no contexto sociocultural da Europa do século XVI, os temas abordados referem-se ao comportamento e aos valores humanos, por isso quaisquer leitores ou artistas de quaisquer culturas podem reinterpretá-los e representá-los sob a perspectiva desejada.

O fato é que, considerando a história do negro no teatro, percebe-se que a luta pela igualdade de direitos em uma sociedade composta por diferentes culturas acaba por se chocar com a ideia de aprovação e busca de permissão para a inserção do “negro” no mundo dos “brancos”, em uma sociedade que é, ao mesmo tempo, multirracial e multicultural. Diante disso, torna-se necessário reformular atitudes para que o foco seja direcionado para o respeito à diversidade, pois o que se busca, na verdade, é o reconhecimento de que a diversidade não deveria constituir hierarquizações. Dentro dessa perspectiva, a importância da cultura de origem africana na formação da identidade dos países colonizados não pode ser simplificada, desvalorizada ou ignorada.

Abordar essas produções artísticas e seus contextos históricos constitui apenas uma ínfima parte da complexa rede discursiva em que o racismo se instaura, bem como a maneira através da qual a arte teatral incorpora o discurso político e ideológico em prol das mudanças sociais. Trata-se de um meio artístico potente para denunciar, entre outros temas, a imposição da ideia de inferioridade historicamente atribuída ao negro. Assim, os documentos de processo revelam que, em ambas as companhias teatrais analisadas nesta investigação, a linguagem teatral é utilizada como meio para transformar a perspectiva através da qual se tem imputado um valor negativo à cultura de matriz africana.

3 A RESSIGNIFICAÇÃO DISCURSIVA DO TEXTO DRAMÁTICO A PARTIR DOS CONTEXTOS SÓCIO-HISTÓRICO E CULTURAL

Ninguém poderá jamais aperfeiçoar-se, se não tiver o mundo como mestre. (SHAKESPEARE. Os Dois Cavalheiros de Verona, 1594. Ato I. Cena III)

Conforme Foucault (2012, p. 70), “[...] o devir da humanidade é uma série de interpretações”. Portanto, a construção dos processos históricos desconstrói a ideia de origem, corroborando a noção de um sistema cíclico, fragmentário e contínuo, que, segundo Foucault (2012, p. 63), é:

[...] Seguir o filão complexo da proveniência é, ao contrário, manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou , ao contrário, as inversões completas -, os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente. Eis por que, sem dúvida, toda origem da moral, a partir do momento em que ela não é venerável – e a *Herkunft*²⁶ nunca é -, é crítica.

Dessa forma, a análise das produções propostas aqui, sob a perspectiva da genealogia, inclui a avaliação das articulações entre contextos históricos e culturais, suas descontinuidades e reinterpretações que são reconfiguradas nas Artes.

Considerando as peculiaridades que caracterizam a obra teatral, para que se consiga analisar o seu processo de criação por meio dos vestígios deixados durante a construção da encenação, pode-se afirmar que é exequível identificar questões históricas, sociais e culturais que influenciaram a montagem da peça que estiver sendo estudada.

Quanto às recriações da obra de Shakespeare, na cultura estadunidense, a partir do século XX, Amy Green, pesquisadora estadunidense da área de teatro, identifica três tendências seguidas pelos encenadores: a primeira refere-se à adaptação da linguagem,

²⁶ [...] tronco de uma raça, é a proveniência; é o antigo pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixeza (FOUCAULT, 2012, p. 61 -62).

na qual se atualiza o *Early Modern English* dos textos Shakespearianos; a segunda tem relação com a busca de semelhanças e pontos de identificação entre a cultura fonte e a cultura alvo para a construção de relações entre elas; e a terceira é uma tendência mais contemporânea, que prioriza o uso de recursos tecnológicos para as encenações (GREEN, 1994). Apesar dos estudos de Green estarem direcionados ao contexto estadunidense, suas reflexões podem também ser adaptadas para o brasileiro.

Trazendo essas reflexões para o presente estudo, pode-se afirmar que as releituras produzidas pelo Bando de Teatro Olodum e pelo *The Classical Theater of Harlem* apresentam traços de identificação com a obra de Shakespeare porque, através de revisitações ao texto dramático elisabetano, foram construídas conexões entre a cultura inglesa do século XVI e a de base africana do século XXI, ou seja, os encenadores de ambas as peças em apreço buscaram aspectos socioculturais do contexto em que estão inseridos, que se aproximassem aos da cultura fonte, criando pontos de intersecção entre os contextos sociais em que foram fabricados o texto dramático e as encenações.

Robert Brustein (1988), dramaturgo, crítico teatral, produtor e educador estadunidense, denominou o encenador, que busca equivalências entre os contextos de partida e os de chegada, de “diretor de analogia” (*simile director*). Green (1994) o parafraseou com o termo “criador de analogia” (*simile maker*). Brustein explica que os diretores que fazem analogias para a montagem do espetáculo supõem que a peça deve ser construída tomando por base também o contexto em que será apresentada, e não considerando apenas as indicações do texto dramático.

Pode-se apontar, como exemplo desse padrão de releitura, a recriação da atmosfera festiva instaurada no texto dramático, na versão afro-brasileira, em que o ambiente de festa é estabelecido através das relações feitas com as comemorações populares do Brasil, dentre elas, o carnaval e a festa do bumba boi. Já na versão estadunidense, faz-se referência ao estilo urbano e ao comportamento alegre, descontraído e despojado, que caracterizam os habitantes do Harlem.

Dessa forma, percebe-se que, dentro do processo de criação, o artista, além de interpretar, apropriar-se, adequar e transformar os discursos contemporâneos e da anterioridade, selecionando os elementos que melhor representam a ideologia e o conceito que deseja abordar, ele recria elos e pontos de intersecção nessa imensurável rede semiótica.

Nas releituras de *Sonho de uma noite de verão*, em análise, como em tantas outras recriações do referido texto dramático, é possível observar a fragmentação e a rearticulação de signos estéticos em uma cadeia semiótica, que nunca se completa, mas sempre atualiza a obra de Shakespeare, de algum modo.

Redimensionando a assertiva de Foucault (2008, p. 26), que trata da reprodução discursiva de forma geral, pode-se afirmar que, na ordem do discurso artístico, “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta [...]”. A novidade na evocação do texto se mostra, mais explicitamente, quando as releituras destacam os signos relacionados ao tempo e à sociedade do contexto de recepção.

Portanto, as formas simbólicas do discurso ideológico são inerentes aos seus respectivos contextos socioculturais e históricos, podendo-se citar, por exemplo, a releitura britânica de *Sonho de uma noite de verão* para a televisão, em 1969, dirigida por Peter Hall, que apresenta, em seu figurino, emblemas da década de 1960, como minissaias, roupas de cortes retos e mais ajustados ao corpo, botas de cano alto e cabelos com franjas longas, inspirados no grupo musical inglês *The Beatles*.

Essas são marcas sociais e históricas que têm o intuito de atualizar a obra shakespeariana para o público alvo contemporâneo, no caso citado acima, aproximando-a dos jovens britânicos de então.

Há, também, a versão em prosa escrita em 2006, por Adriana Falcão, na qual a referida comédia se passa durante o carnaval de Salvador, na Bahia, envolvendo as relações políticas e midiáticas da contemporaneidade.

Já a versão cinematográfica, dirigida por Michael Hoffman, em 1999, utiliza os recursos tecnológicos disponíveis da época para dar vivacidade ao aspecto mágico da trama, situando-a entre o final do século de XIX e o início do século XX, nesse caso, foi enxertada com diversos signos referentes a esse período, como as roupas, os móveis, o gramofone e a bicicleta, sempre adequando o texto à época proposta.

Por causa da influência dos contextos socioculturais, históricos, como também dos recursos técnicos disponíveis, cada versão do texto shakespeariano apresenta, além de equivalências, supressões e inserções de elementos inexistentes no texto dramático.

Ainda, é importante ressaltar que cada adaptação, em processo de construção, passa pelo procedimento de interpretação de aspectos do texto de partida, destacando vertentes que podem reforçar o propósito ou a ideologia, que fundamentam a criação do objeto artístico.

À vista disso, nas obras em estudo, esses atos reinterpretaivos, circunscritos por subtextos ideológicos, impõem todo um processo de reconstrução de identidades. E, nessa troca discursiva, os movimentos diaspóricos, especialmente aqueles relacionados com a (re) construção de identidades negras, ocupam um lugar de destaque, pois o cruzamento de culturas acaba por fomentar o processo de retroalimentação, operação definida por Anastácio (2010) como o trânsito de informações que sustenta o sistema discursivo e, conseqüentemente, as interações sociais.

Essa operação de reestruturação pode ser observada, por exemplo, na transformação em elementos tangíveis do ambiente onírico, concebido no texto de partida, atmosfera essa que foi construída desde o título do texto e sustentado por acontecimentos mágicos.

Assim, na encenação brasileira, foi proposta uma representação onírica do texto da comédia de Shakespeare, traduzido para o português por Barbara Heliodora, em que o cenário, a iluminação, o figurino e a movimentação dos atores causam a impressão de que o público está assistindo e fazendo parte de um sonho, que reúne diversos signos de matriz africana, trazidos para a atualidade brasileira.

Já na encenação estadunidense, optou-se por dar a ideia de delírios eventuais, dando destaque a componentes culturais em uma representação contemporânea do Harlem, portanto o texto foi modificado visualmente para se ajustar à conjuntura sociocultural estadunidense do século XXI.

Segundo o diretor Justin Emeka, em entrevista para esta pesquisa, a peça é “realmente uma rica Meca cultural para as culturas Africana e Afro-Americana no Novo Mundo”²⁷ (Tradução nossa), pois funde as recriações de tradições africanas produzidas nas Américas, fazendo referência à cultura afrodescendente cubana, estadunidense e também brasileira, como a recriação de Puck, baseada no orixá Elegua, entidade da religião afro-cubana, as músicas afro-estadunidense executadas na peça e o uso do berimbau, instrumento de corda de origem angolana, utilizado no Brasil para acompanhar as lutas de capoeira, que também foram introduzidas na versão estadunidense em apreço.

Ambos os grupos teatrais em questão apresentam possibilidades de conhecimento histórico e cultural da identidade negra, subvertendo conceitos

²⁷ “[...] It’s a really rich cultural Mecca for African and African-American culture in the New World. (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night’s dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00:00: 08 – 00: 00: 16).

reproduzidos socialmente e propondo modelos para a projeção de identificações positivas da negritude. Trata-se de um ciclo infinito de reconstruções discursivas, que reflete a análise de seu entorno, o que Foucault (2008) denomina de comentário, e que é, portanto, a divergência entre o texto dramático e sua releitura.

Por um lado permite construir (indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso, sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro (FOUCAULT, 2008, p. 24 - 25).

O comentário, de acordo com a definição foucaultiana, é o resultado do processo interpretativo, a ligação da anterioridade com a contemporaneidade e o ponto de interseção entre diferentes lugares de fala. Considerando o contexto e a intertextualidade como campos epistemológicos para análise do processo criativo, percebe-se a imbricação entre os discursos socioculturais atuais e o sistema sógnico de discursos outros, o que permite a compreensão da forma como se deu a recriação do texto shakespeariano sob a perspectiva afrocêntrica na contemporaneidade.

Neste texto de William Shakespeare, as histórias de amor se entrelaçam em uma trama permeada por discursos sociopolíticos e culturais, subjacentes e bem articulados ao tema principal, que é o amor, como, por exemplo, quando na fala de Lisandro é feita a afirmação de que “[...] em tempo algum teve um tranquilo curso o verdadeiro amor” (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*. 2014. Ato I. Cena I. p. 12. Tradução de Ridendo Mores)²⁸, é revelado o núcleo e a interseção entre todos os subenredos da peça, o que parece não condizer com a estável relação de Teseu e Hipólita. Contudo, na história de amor desse casal, também houve intempéries, como afirma Teseu no seguinte excerto:

TESEU –[...] Hipólita, eu te cortejei com minha espada, e conquistei teu amor causando-te ferimentos, mas te desposarei em outro tom, com pompa, com triunfo e com folia (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato I. Cena I. p. 8. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)²⁹.

²⁸LYSANDER – [...] The course of true love never did run smooth (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. Act I. Scene I. p. 280).

²⁹THESEUS – [...] Hippolyta, I woo'd thee with my sword, And won thy love doing thee injuries.

Nessa fala, há uma forte marca erótica que é apontada em ambas as releituras, tanto na sensualidade expressa pelos figurinos, como na performance dos atores. Além disso, essa fala é uma referência ao conto grego, que narra a incursão de Teseu contra as Amazonas, quando rapta a rainha Hipólita. Menções como esta são feitas em toda a trama, como forma de acusar as silenciosas ligações do texto com a anterioridade. Esse mesmo procedimento é realizado nas releituras em questão, salientando, atualizando ou resguardando diversos discursos da obra de partida, o que se torna melhor evidenciado a partir dos vestígios deixados pelo artista.

Shakespeare apresenta em *Sonho de uma noite de verão* sua perspectiva da sociedade renascentista inglesa, transformando textos clássicos ao reconfigurar a mitologia grega e romana. Esses elementos são referendados por meio da ambientação da trama, dos nomes dos personagens e das histórias a eles atreladas, evidenciados no texto dramático. Como exemplo, tem-se a cena em que Teseu menciona algumas histórias de suas batalhas durante a escolha do espetáculo que será apresentado em comemoração ao seu casamento. Lê-se que:

‘A batalha com os Centauros, a ser cantada por um eunuco ateniense, com acompanhamento de harpa’? Não teremos nada disso; essa história já contei ao meu amor, glorificando os feitos de Hércules, meu parente. [Lendo] ‘A orgia das bêbadas Bacantes, em sua fúria dilacerando o cantor da Trácia’? É uma peça antiga, e foi encenada quando de Tebas retornei da última vez, vitorioso [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato V. Cena I, p. 100. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)³⁰.

De fato, a sociedade do século XVI passava por profundas transformações nas artes, na economia e na religião, mas continuava valorizando os conceitos da Antiguidade clássica, regulada pela imutabilidade dos estratos sociais. No entanto, essa imobilidade começou, sutilmente, a ser abalada, pois a burguesia estava em ascensão e já tinha poder e influência suficientes para manipular os mecanismos sociais a seu favor.

But I will wed thee in another key,
With pomp, with triumph, and with reveling (Shakespeare. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act I. Scene I, p. 279).

³⁰THESEUS [reads] - “The battle with the Centaurs, to be sung By an Athenian eunuch to the harp.”
We’ll none of that. That have I told my love,
In glory of my kinsman Hercules. –
“The riot of the tipsy Bacchanals, Tearing the Thracian singer in their rage.”
That is an old device, and it was play’d
When I from Thebes came last a conqueror (Shakespeare. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act V. Scene I, p. 297).

Essas buscas por mudança nas hierarquias sociais foram criticadas, com comicidade, na referida peça de Shakespeare, quando um tecelão passa a ser amante de uma rainha, ou quando um grupo de artesãos é escolhido para se apresentar na comemoração do casamento do Duque.

Hoje, quatro séculos depois, apesar dos grandes avanços tecnológicos, a sociedade continua, ainda, hierarquizada, priorizando, muitas vezes, quem tem maior poder aquisitivo. Observa-se que, basicamente, há os mesmos procedimentos de exclusão e controle nas sociedades elisabetana e na contemporânea, expostos no texto dramático de Shakespeare em questão e nas recriações desse texto, que se destacam por combater o preconceito étnico, pois foram mantidos os discursos que suscitam reflexões sobre posturas sociais hierarquizantes presentes no texto dramático, mas que foram atualizados nas recriações em questão, principalmente, por meio do conceito artístico adotado na construção dos figurinos de cada grupo de personagens.

A emergência de traços da condição humana, na produção de Shakespeare, reaparece em ambas as recriações em análise. Observa-se que a ressignificação visual e sonora das releituras, além de aproximar uma peça inglesa do século XVI à cultura de matriz africana contemporânea, também faz com que as cenas da peça que indiciam uma crítica ao comportamento social, com relação à hierarquia de classes, adquirissem uma conotação diferente do texto fonte por provocar discussões sobre discriminações étnicas.

No texto dramático, as diferenças socioculturais entre os estratos sociais ficam evidentes, por exemplo, no trecho em que Hipólita, referindo-se aos artesãos-atores, declara: “Ele avisou que eles não entendem coisa nenhuma de teatro!” (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato V. Cena I, p. 102)³¹. Ou ainda, quando Filostrato, supervisor das festas na corte de Teseu, os descreve: “Trabalhadores braçais que labutam aqui em Atenas, e que nunca antes haviam exercitado o intelecto, e que agora empregaram em trabalho árduo suas memórias não adestradas nessa exata peça, ensaiada para suas bodas, meu senhor” (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato V. Cena I, p. 101)³².

³¹HIPPOLYTA - He says they can do nothing in this kind (Shakespeare. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act V. Scene I, p. 298).

³²PHILOSTRATE - Hard-handed men that work in Athens here, Which never labored in their minds till now, And now have toiled their unbreathed memories With this same play against your nuptial (Shakespeare. *A Midsummer night's dream*. 1991. Act V. Scene I, p. 297).

A classe trabalhadora tem, em geral, baixa escolaridade e seus serviços são pouco valorizados, ainda que sejam essenciais para a sociedade. Na contemporaneidade, nas versões de matriz africana em estudo, o núcleo de personagens artesãos é caracterizado por comportamentos comuns à cultura popular, e isso acrescentou à cena citada a reflexão sobre a situação social da população negra, que, por razões sócio-históricas, ocupa o núcleo da classe menos favorecida socioeconomicamente. Esse traço pode ser observado, na montagem brasileira, na cena de abertura em que os artesãos cantam e dançam samba, e na produção estadunidense, na cena em que os artesãos se reúnem, ouvindo e dançando hip-hop com um aparelho de som comumente usado por jovens do Harlem, na década de 1980.

Através da recontextualização da ação dramática, ambos os diretores se aproximaram de Shakespeare, que direcionava o seu teatro também ao povo. Ele utilizava a linguagem do teatro como meio para questionar discursos sociais, o que já faziam os antecessores do Bardo, como pode ser observado na obra do comediógrafo que mais o influenciou, Plauto (230 a. C – 180 a. C.). O dramaturgo romano, apesar de valorizar a linguagem culta, foi o primeiro a introduzir expressões do falar popular no texto dramático, pois acreditava que o teatro deveria refletir e anunciar mudanças sociais. Esses elementos foram retomados nas tramas cômicas shakespearianas, geralmente, privilegiando uma temática amorosa, cheia de desencontros, desventuras e reencontros, o que era capaz de gerar reflexões políticas, morais e sociais.

Seguindo o mesmo procedimento do Bardo, já que suas peças têm sido acessíveis a todos os estratos sociais, os diretores das versões apresentadas pelo *The Classical Theater of Harlem* e pelo Bando de Teatro Olodum levam a obra shakespeariana também às plateias populares, contextualizando toda a encenação na cultura de matriz africana, como produto de uma concepção dessacralizadora e não canônica da arte, que conduz à discussão sobre a restrição dos artistas negros a papéis de personagens também marginalizados.

Ademais, tanto o grupo teatral brasileiro, quanto o estadunidense, ao encenarem obras clássicas de forma não tradicional, levam esses textos a número maior de pessoas, bem como os tornam mais atraentes para o público constituído por sujeitos desprestigiados socialmente, seja pelo poder aquisitivo, ou pela ascendência étnica. Devido a esse tipo de abordagem, criam-se pontos de identificação entre as obras e os seus receptores, além dos cânones serem descentralizados, ao se valorizar a cultura popular.

Esse processo semiótico de (re) interpretações possibilitou que o texto europeu do século XVI ficasse mais próximo ao contexto sociocultural das montagens brasileira e estadunidense do século XXI. Essas releituras, geradas a partir da obra shakespeariana, foram produzidas obedecendo a uma modelagem estética, que também representasse a identidade cultural e a ideologia dos grupos que construíram a peça, bem como da maioria dos sujeitos que acessariam essas encenações.

Segundo Terry Eagleton (2011, p. 37), “[...] toda arte surge de uma concepção ideológica do mundo, não existe qualquer obra de arte que seja inteiramente livre de conteúdo ideológico”. Essa reflexão se confirma na construção dos espetáculos em estudo, que subvertem o *status quo* em que, muitas vezes, são favorecidos os interesses da classe dominante.

Percebe-se, dessa forma, que a arte teatral situa-se em um cruzamento de ideologias políticas e sociais, de perspectivas históricas e culturais diversas. Dentro desse emaranhado de discursos, destaca-se a relação de interdependência mútua entre o texto dramático e a encenação, constituída por meio do processo de interpretação e reconstrução constante de sistemas de signos. Nesse cruzamento semiótico, são questionados discursos e representações que, depois, são reapropriados e transformados pelo adaptador. Trata-se de vestígios que conformaram a construção de um prototexto complexo, o qual inclui documentos relativos não somente à produção textual, mas também ao figurino, à encenação, ao cenário, sobre os quais o geneticista busca desvendar as relações intertextuais que vão sendo implicadas no processo de construção das peças.

Cada uma das versões tem seu próprio sistema de sentido e recorre a discursos socioculturais distintos para a construção das encenações que partem do mesmo texto europeu. Para isso, o estudo profundo da obra de Shakespeare foi um elemento crucial para a montagem de ambas as encenações, pois, a partir da análise e interpretação do texto dramático, seria possível recriar a peça fora dos padrões clássicos. Foram utilizados, mas também suplementados, alguns dos parâmetros usados pelo Bardo, como a crítica ao contexto sociocultural da época e a inclusão de elementos culturais, de seu tempo.

Quanto às relações de poder representadas, nas releituras em análise, observa-se a alusão, em ambas, ao funcionamento dos mecanismos de coerção, disciplina e controle, que, segundo Foucault (1997), são, normalmente, atuantes nas sociedades, de um modo geral. Isso pode ser observado, por exemplo, por meio do dispositivo

propulsor da trama, que é o impedimento do casamento de Hermia com Lisandro por conta da manutenção da ordem da hierarquia sócio-familiar. Nessa configuração, a autoridade paterna não deveria ser questionada. Na peça de Shakespeare, então, Egeu, o pai de Hermia, recorre a antigas leis atenienses para fazer prevalecer a sua vontade e ratificar a autoridade paterna. Lê-se:

EGEU - Cheio de vergonha venho eu, com queixas contra minha prole, minha filha Hérnia. – Apresente-se, Demétrio. – Meu nobre senhor, esse homem tem o meu consentimento para com ela casar-se. [...] E, gracioso duque, se o caso for de ela não consentir em casar-se com Demétrio aqui diante de Sua Graça, eu vos peço: concedei-me o antigo privilégio de Atenas. – Como ela é minha, dela posso dispor. E dela disporei, dando-a a esse cavalheiro ou à sua morte, de acordo com nossas leis, especificamente designadas para tais casos e das quais não se pode recorrer. (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato I. Cena I, p. 8-9. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)³³.

Shakespeare, ao construir a cena em que Egeu coage a filha a casar-se com Demétrio, recriou os procedimentos de manutenção do poder, que ocorrem em quaisquer esferas sociais e envolvem os movimentos de coação, restrição da liberdade e aceitação da autoridade instituída. Contudo, o que começa como uma afirmação da autoridade paterna passa a aludir, também, à hierarquia de gênero, como se pode constatar na fala de Egeu: “[...] E ela é minha. E todos os direitos que tenho sobre ela doo como herança a Demétrio” (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato I. Cena I, p. 11. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)³⁴. Constata-se que a personagem reafirma sua ideia de posse sobre a mulher, reduzindo-a a um objeto.

Esse trecho da peça, nas versões afro-brasileira e afro-estadunidense, foi encenado de maneiras diferentes, como era de se esperar. Para a encenação brasileira, decidiu-se manter a ideia inicial do texto dramático e abordar a proibição do relacionamento entre Hermia e Lisandro, como uma questão sociopolítica de

³³EGEU - Full of vexation com I, with complaint
Against my child, my daughter Hermia.
Stand forth, Demetrius. My noble lord,
This man hath my consent to marry her.

[...] and, my gracious duke, Be it so she; will not here before your grace
Consent to marry with Demetrius, 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 (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act I, Scene I, p. 279).

³⁴ [...] And she is mine, and all my right of her I do estate unto Demetrius (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act I, Scene I, p. 280).

inferiorização do gênero feminino. Já na encenação estadunidense, o texto foi modificado com o objetivo de torná-lo mais próximo da sociedade contemporânea. Então, “Lysander”, um rapaz rico de família nobre passou a ser “Lysandra”, uma garota rica e resoluta; essa alteração ocorreu porque, para o encenador estadunidense, um relacionamento homossexual tornaria a razão do impedimento do casamento de Hermia mais crível e palatável para o público atual.

Sobre essa transformação feita para a encenação, o diretor Emeka (2014) comenta:

Para o público contemporâneo, eu acho que é meio difícil as pessoas, realmente, entenderem que um pai quer matar sua filha apenas porque ele quer que ela se case com determinado homem. Então eu estava pensando: Bem, que tal se ele fosse uma mulher? Você sabe, não apenas comunidades ocidentais e caribenhas, em particular, mas em um monte de culturas negras a homossexualidade é um grande tabu, você sabe, é uma questão com a qual ainda se está lutando, a igualdade para o casamento homoafetivo é um grande problema no país³⁵ (Tradução nossa).

Assim, ao invés de uma lei ditada apenas pela autoridade paterna, o motivo que o leva a se opor ao casamento é a orientação sexual da filha. Com essa alteração, foi adicionado, à questão da hierarquização do poder paterno, o preconceito em relação à orientação sexual e a polêmica da construção de gênero, pontuando-se questões sobre matrimônio entre pessoas do mesmo sexo.

A propósito, dos cinquenta estados estadunidenses, trinta e seis reconheceram legalmente, entre 2004 e 2015, o casamento homoafetivo. E em junho de 2015, a Suprema Corte dos Estados Unidos passou a garantir constitucionalmente o casamento entre pessoas do mesmo sexo, em todo o país. No entanto, em 2013, enquanto o espetáculo estadunidense era produzido, ainda havia muitos debates sobre o reconhecimento legal da união homoafetiva e incluir esse tema na encenação da peça, além de ser uma forma de aludir à capacidade crítica da obra de Shakespeare para tratar de elementos socioculturais da época, mostrava também o propósito do encenador de

³⁵“For a contemporary audience, I think that’s kind of hard for people to really understand that a father wanna kill his daughter just ‘cause he did wanna marry her the man that he wanna to. So then I was thinking: well, what about if he was a woman? You know, and particularly, not just Western and Caribbean communities but, you know, in a lot of black cultures homosexuality is very, very taboo, you know, hum and it’s a ta... an issue that still struggling with right now, you know, the homo marriage equality that issue is like the big issue in the nation.” (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night’s dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00:02:35 – 00:03:18.

posicionar os discursos do seu texto dentro do contexto sociocultural e político do qual fazia parte.

É a partir do questionamento do próprio contexto sociocultural que o comportamento humano em sociedade é tratado por Shakespeare, em todas as suas obras. Em *Sonho de uma noite de verão*, pode-se destacar a referência à necessidade de se respeitar o outro e, no trecho em que Teseu defende os artesãos do preconceito expresso verbalmente por Hipólita, por causa da origem humilde daqueles trabalhadores, lê-se:

TESEU - Mais generosos estaremos sendo nós então, agradecendo-lhes por coisa nenhuma. Nosso divertimento será ver a fortuna que há no infortúnio deles. E aquilo que o pobre esforço não conseguir, o nobre respeito fará, percebendo a força da encenação, e não seu mérito (SHAKESPEARE, 2006. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato V, Cena I, p. 102. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).³⁶

Nas releituras em apreço, o núcleo dos aristocratas atenienses, interpretado por atrizes e atores negros, suscita a discussão sobre a relação entre a discriminação social e o preconceito racial. Mostra-se, dessa forma, que, quando os negros conseguem transpor a barreira socioeconômica que se lhes impõe, passando a não pertencer mais, necessariamente, à classe economicamente desfavorecida, ou mesmo quando já fazem parte da classe prestigiada, do ponto de vista social, passam a confrontar mais um dos mecanismos de exclusão, o racismo. Em decorrência disso, muitas vezes, passam a agir de acordo com o discurso do opressor, e se permitem ser aculturados.

Articulando o texto de Shakespeare e o contexto sociocultural do qual as releituras fazem parte, a concepção artística dos espetáculos em análise destaca, portanto, os aspectos epistemológico, estético e político-ideológico dos discursos que forjam a identidade cultural de matriz africana.

Epistemológico, por ser construída com elementos da mitologia de origem africana para a construção das personagens do núcleo de seres mágicos. Estético por criar a estrutura imagética da peça com base na maquiagem, nos adereços e nas vestimentas tradicionais do oeste da África, bem como na moda contemporânea. Além disso, todos os elementos sonoros são inspirados nas músicas contemporâneas de base

³⁶ THESEUS - The kinder we, to give them thanks for nothing.
Our sport shall be to take what they mistake:
And what poor duty cannot do, noble respect
Takes it in might, not merit (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*. 1994. Act V. Scene I, p. 298).

africana, bem como em tradicionais canções africanas. Também, a coreografia, a gestualidade e a movimentação do elenco no espaço cênico se fundamentam no caráter performático da corporalidade negra, expresso através da dança e dos rituais religiosos. Por fim, político-ideológico pelo fato de inserir, no texto cênico, alusões ao sistema de dominação e exclusão social fundamentado na hierarquia de gênero e etnia. Esses signos visuais, performáticos e sonoros constituem um suporte material para se acessar os discursos históricos, ideológicos e socioculturais das peças em análise.

Dentro desse contexto, o uso da linguagem teatral como instrumento de desconstrução da mentalidade racista envolve diversos detalhes que compõem a cena, desde as cores e formas dos objetos cênicos e do figurino, ao ritmo das músicas que acompanham a trama.

3.1 AS REELABORAÇÕES DISCURSIVAS ATRAVÉS DOS ELEMENTOS CÊNICOS

Nas artes, substrato essencial de todo sistema cultural, a construção do discurso é regida, principalmente, por procedimentos internos, ou seja, “[...] são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle; procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 21). Assim, no processo de construção das encenações, alvo desta tese, os discursos que sustentam o texto dramático foram reformulados, também levando-se em conta os elementos cênicos, aspectos específicos dentro do processo de criação das artes performáticas. Conforme Pavis (2008), “a encenação é sempre uma parábola sobre a permuta impossível entre o verbal e o não verbal” (PAVIS, 2008, p.28), pois narra alegoricamente os enunciados do texto dramático, reiterando visual, sonora e performaticamente os discursos que se quer recriar, contestar ou atualizar através de elementos, como o cenário, a iluminação, a sonorização e a movimentação do elenco.

3.1.1 A Construção dos elementos cenográficos

Durante o período elisabetano, nos espetáculos, dava-se maior destaque ao enredo e à atuação do elenco. A cena era definida pelos diálogos e não por objetos no

espaço cênico, o cenário era praticamente inexistente e a iluminação, de fato, não existia. Segundo Prado (2009), a evocação dos espaços onde se passa a ação feita pelas “luxuriantes descrições” de Shakespeare remete à frase de um espectador diante de um palco quase vazio: “como não havia nada que ver, viam-se as palavras” (PRADO, 2009, p. 84). Isso indica a importância das descrições verbais no teatro isabelino, que conduzem tanto à visualização mental do ambiente da narrativa, como norteia a *performance* do elenco.

O dramaturgo descrevia a ambiência, o período do dia em que a cena ocorria, e, através da atuação, bem como dos diálogos das personagens, o público podia imaginar o contexto da história, como neste trecho de *Sonho de uma noite de verão*, no qual uma das fadas descreve onde a Rainha Titânia costumava dormir:

[...] os densos cerrados, no bosque fagueiro, nos belos gramados por tudo me esgueiro mais apressada que a lua quando na mata flutua. Contente, sirvo à rainha das fadas, senhora minha e sobre o relvado faço de seus círculos o traço. [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2014. Ato II. Cena I. Tradução de Ridendo Mores)³⁷.

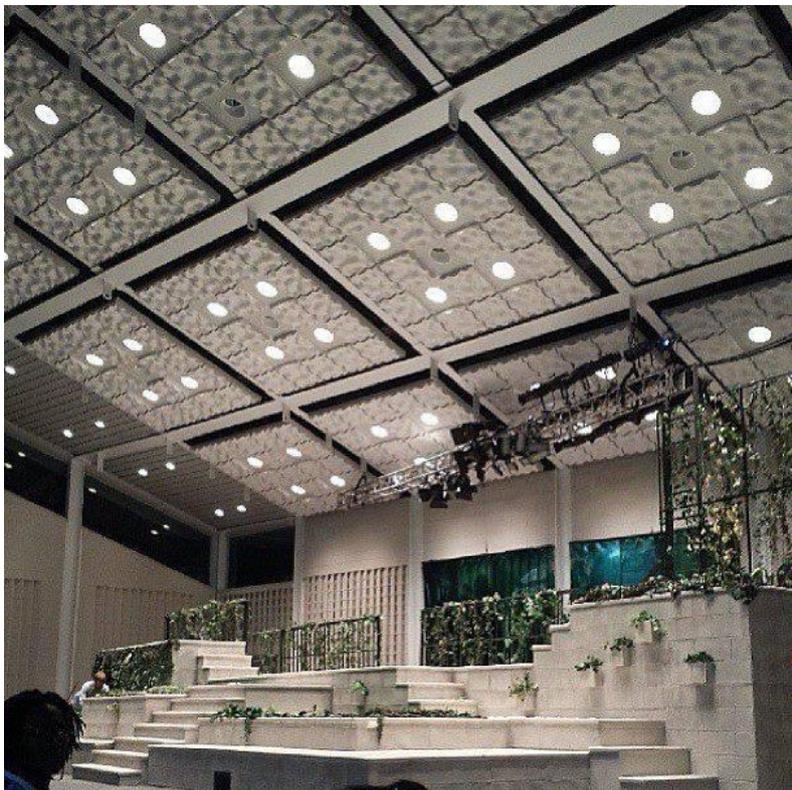
Descrições como essa tinham como função situar a trama e estimular a imaginação do espectador. Contemporaneamente, costuma-se ter o cenário como um sistema sógnico, que complementa o texto dramático e materializa a proposta do espetáculo definida pelo encenador.

Ainda que, por motivos diferentes, assim como no teatro elisabetano, o cenário da versão afro-estadunidense foi construído com o mínimo de objetos e mobiliário. A produção teatral no período elisabetano não podia arcar com as grandes despesas das elaboradas montagens da corte, mas, para a produção estadunidense em questão, optou-se por um cenário simples e funcional, não apenas para facilitar a movimentação do elenco, mas também para tornar prática e ágil a mudança de cenário de uma cena para outra. Para isso, foram criadas as telas maleáveis, nas quais ficavam presas folhas e flores, que eram abertas no palco durante as cenas ambientadas na floresta. O cenário fixo era constituído por jardins suspensos, telas e grades de metal revestidas,

³⁷FAIRY - Over Hill, over dale,
Thorough bush, thorough brier,
Over park, over pale, Thorough flood, thorough fire.
I do wander everywhere
Swifter than the moon's sphere.
And I serve the fairy queen
todew her orbs upon the green [...] (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act II. Scene I, p. 283).

parcialmente, por plantas trepadeiras que remetem tanto ao bosque, descrito no texto dramático, como à urbanidade do Harlem, como pode ser observado na figura 1.

Figura 1 - Cenário do espetáculo



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Como elemento estruturante na construção da cena, a iluminação foi projetada para estar vinculada à mobilidade do fenômeno cênico, dando intensidade, amplitude, cor e concretude ao inefável, ou, ainda, criando contrastes e analogias visuais através da formação de uma atmosfera, que se alterna de obscura a translúcida. Para isso, basicamente, foram utilizados pontos de iluminação, em sintonia com a música e a movimentação dos artistas no palco.

O encenador, Justin Emeka, explica, em entrevista, como foi concebida a ideia para a construção do cenário:

Eu realmente queria que o cenário parecesse como se estivesse surgindo da paisagem do parque e o palco é um belo parque ao ar livre, você sabe, e as paredes tinham um tipo específico de bloco branco, eles fizeram isso, então eu queria que o cenário fosse feito dos mesmos materiais que compõem esse cenário, e a idéia era um pouco

... quando começamos era um trepa-trepa como se fosse, de alguma forma, inspirada por uma floresta [...] ³⁸ (Tradução nossa).

A estrutura do cenário remete a uma gaiola gínica, brinquedo de parques, mais conhecido como trepa-trepa, através da qual o elenco tem várias possibilidades de saída e entrada do palco, o que dá ao cenário um aspecto lúdico. Os blocos brancos, que constituem as paredes, também remetem às construções atenienses em mármore, já que, no texto shakespeariano, parte da trama se passa no palácio de Teseu, em Atenas. As escadas dispostas no palco fazem alusão às tradicionais casas do Harlem, onde, geralmente, amigos e vizinhos se encontram e se reúnem. (Figura 2)

Figura 2 – Visão geral do cenário do espetáculo



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Percebe-se, então, ao se observar o cenário, o estudo e a criatividade da proposta artística do espetáculo em que se buscou recriar algumas características do teatro elisabetano na contemporaneidade. No espetáculo, faz-se referência à anterioridade via

³⁸ I really wanted the set to look like it emerged out of the landscape of the park and the stage is a beautiful outdoor park, you know, and the walls had a specific kind of white block they made it so I wanted the set to be as if it was made of the same materials that make up the set, and the idea was a little bit... when we first started was a jungle gym like what if the set was somehow inspired by a jungle [...] (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night's dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00: 13: 54 – 00: 14: 32).

alusão à Antiguidade clássica, que aparece concomitante coma alusão aos costumes e ao dia a dia dos habitantes do Harlem.

As apresentações de *The Classical Theater of Harlem* ocorreram a céu aberto, em um anfiteatro, durante o verão estadunidense, no *Richard Rodgers Amphitheater*, localizado no *Marcus Garvey Park*, no Harlem, em Nova Iorque. A atriz Zainab Jah, intérprete de Titânia e Hipólita, em entrevista concedida exclusivamente para esta pesquisa, afirma que, atuar ao ar livre em uma peça tão intrinsecamente ligada à natureza, foi um privilégio. Além disso, ela declara:

Acho que o que também é muito bonito sobre o cenário é que o próprio parque, você sabe, onde o público está sentado atrás deles é um tipo de fachada de rocha, esta parede, formação rochosa, que está lá há centenas de anos, eles só construiu o parque em torno da formação de rocha [...] ³⁹ (Tradução nossa).

Esse parque foi construído ao redor de uma grande rocha e quanto às árvores e às plantas em volta do anfiteatro, elas serviram para criar um cenário natural, que dava materialidade ao mundo mágico da peça.

Um aspecto relevante na encenação da era elisabetana considerado, direta ou indiretamente, pela direção de ambas as produções estudadas é a estrutura do cenário para a movimentação cênica. De acordo com Heliodora (2008, p. 68), “[...] os atores entravam e saíam do palco pelas duas portas laterais ao fundo do palco exterior, aparecendo e desaparecendo, portanto, de um mundo misterioso e desconhecido que hoje nós chamamos de bastidores”. Segundo Meirelles (2008), “[...] a questão das entradas também, como era o palco elisabetano tinham entradas, né? Tinha entradas e saídas, cê configura que aquilo foi escrito pra um palácio, mas numa tradição de palco elisabetano” (sic) (MEIRELLES, 2008)⁴⁰. Portanto, o cenário da montagem brasileira foi estruturado, utilizando como referência o teatro elisabetano, mas também considerando a viabilidade das entradas e saídas do elenco durante as cenas. Ainda que na montagem estadunidense, a alusão ao texto dramático não tenha sido, diretamente, cogitada para a criação do cenário, a estrutura da trama shakespeariana impele sua

³⁹ I think what is also beautiful about the setting is that the park itself, you know, where the audience is sitting behind them is that kind of rock face, this wall rock formation that has been there for hundreds of years, they just built the park around the rock formation [...] (JAH, Zainab. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night's dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00: 15: 20 – 00: 15: 37).

⁴⁰MEIRELLES, Márcio. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 20. Dez. 2008. 00: 05: 51 – 00: 06: 06.

encenação para uma movimentação cênica bastante dinâmica como ponto fundamental, o que é confirmado quando Emeka (2014) afirma que utilizou o trepa-trepa como imagem geradora na construção do cenário porque queria “[...] ser capaz de criar entradas e saídas”⁴¹ (Tradução nossa).

A característica marcante do texto shakespeariano, a partir da qual ambas as encenações fizeram alusão, por meio do cenário, é o metadrama ou metateatro, recurso em que o texto dramático refere-se a si próprio como texto de representação (PAVIS, 1998, p.210). *Sonho de uma noite de verão* é uma obra que apresenta *the play within a play*, quer dizer, a peça dentro de outra peça. No caso em questão, Shakespeare inseriu a produção de uma peça no enredo da peça.

No texto dramático, os artesãos constroem a encenação de uma versão cômica da história de Píramo e Tisbe, um conto da mitologia grega, narrada por Ovídio, no quarto livro da obra *Metamorfoses (Metamorphoseon)*, em 8 d.C., na qual os pais de dois jovens apaixonados não permitem que eles fiquem juntos (FRYE, 2014); essa mesma história também foi referência para a construção de *Romeu e Julieta*, escrita entre 1595 e 1596. Esse procedimento de duplicação reduzida de uma obra dentro de outra é um dispositivo conhecido como *mise en abyme*, termo francês cunhado por André Gide, em 1893. Esse recurso tem como objetivo evidenciar a construção de uma obra, inserindo uma narrativa dentro de outra, que tenha alguma relação de semelhança com aquela que a incorpora (PINO, 2004).

Isso posto, ressalta-se que, além de encenarem o metadrama escrito por Shakespeare, as versões brasileira e estadunidense têm, no cenário, algum tipo de ícone, que faz menção e homenagem à arte teatral. Na versão estadunidense, há uma máscara gigante simbolizando o teatro, representando, concomitantemente, a comédia e a tragédia e aludindo às tradicionais máscaras africanas, que são uma das mais conhecidas formas de expressão da arte no continente, que é considerado berço da humanidade.

A propósito, a máscara tem diferentes funções a depender da etnia em que é utilizada. Para o povo Punu do Gabão, por exemplo, a conotação é religiosa, pois a máscara representa os espíritos dos ancestrais; para a tribo Ekiti do nordeste da Nigéria, a máscara é um elemento ritualístico, usada como acessório em celebrações com dança.

⁴¹ “I wanted to be able to have a lot of entrances and exits” (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night's dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00:15: 07 – 00: 15: 10).

Quanto à máscara integrante do cenário da produção teatral estadunidense, ela faz referência direta à arte africana, observando-se que a cor amarronzada remete à madeira ou à argila, materiais nos quais, geralmente, são entalhadas, esculpidas ou modeladas as máscaras africanas, enquanto os olhos ovalados, a boca carnosa e o nariz largo também são características comuns a esses objetos de arte (Figura 3).

Já na versão brasileira, a alusão à arte teatral pode ser percebida na reprodução gigante de uma gravura de Shakespeare produzida em cobre, em 1623, utilizada como primeira página do *First Folio*, volume que compilava as obras do Bardo (Figura 4).

Figura 3 - Parte do cenário do espetáculo



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Figura 4 - Cenário do espetáculo



Fonte: Fotografia João Milet Meirelles, 2006. Imagem cedida pela equipe de produção do Bando de Teatro Olodum.

A técnica de autorreferência teatral, que remete às origens da arte dramática, é um tributo a essa expressão artística e a sua história, e um recurso usado por Shakespeare em diferentes níveis, na referida peça, por exemplo, quando ele situa as histórias de amor em Atenas, considerada o berço da arte teatral. Apesar de o teatro oriental ser mais antigo, o teatro grego, tradição ocidental, predominou como modelo em todo o mundo (BIÃO, 2009).

É importante destacar que rastrear os procedimentos e as representações, que constituem a construção discursiva da cenografia, contribui para uma leitura sócio-histórica dos espetáculos em questão, além de possibilitar o entendimento das doutrinas estéticas de origem africana, que regem essas releituras. As aproximações interpretativas dos significantes expostos no espetáculo conduzem à dimensão imensurável de redes de discursos em que se situam essas releituras.

Para o cenário da versão brasileira, foi pensada uma forma de se fazer alusão à ambiência festiva criada por Shakespeare, bem como à cultura brasileira. A partir disso, após a estreia do espetáculo, no decorrer da temporada, foram integradas “bandeirolas” ao cenário, como uma referência às festas juninas, que acontecem no Nordeste do Brasil. Esses festejos tiveram origem nas celebrações pagãs do hemisfério norte, comemoradas no solstício do verão, e passaram a ser celebradas pela Igreja Católica a partir da Idade Média, em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro. Faz-se

ainda referência aos terreiros de Candomblé, templos nos quais os rituais religiosos de origem africana acontecem, pois, nesses espaços sagrados, ficam dispostas, na área principal, bandeirolas que representam os orixás. As bandeirolas do cenário são, na verdade, folhas de papel com trechos do texto de Shakespeare dispostas no fundo do palco. (Figura5).

Figura 5 - Cenário do espetáculo



Fonte: Fotografia Alice Santos, 2006. Imagem cedida pela equipe da *Miniusina de Criação*.

Entre sonhos e realidades mágicas, o enredo se passa, em grande parte, no bosque e durante a noite, o que levou os encenadores a criarem um ambiente sombreado, pouco iluminado. Assim, o projeto de iluminação e encenação afro-brasileira foi desenvolvido pela *Miniusina de Criação*, grupo formado por artistas plásticos e arquitetos que se dedicam ao desenvolvimento de projetos de arte visual e cenários para o teatro. Seguindo as orientações do encenador do espetáculo, Márcio Meirelles, a *Miniusina de Criação* produziu uma atmosfera onírica, que dava a impressão de leveza e suspensão da realidade, através do recurso de iluminação cênica. Segundo Igor Souza, integrante da *Miniusina de Criação*, esse efeito foi criado por refletores com lentes tipo Fresnel, que emitem uma luz difusa e esfumada.

Para a construção de uma floresta encantada estilizada, recorreu-se à estética dos terreiros de candomblés. Em entrevista, Igor Souza, declara:

E a gente começou a pesquisar muito o que seria... como poderia fazer isso, começou a pegar algumas imagens dos barracões dos terreiros de candomblé, que você tem o teto forrado de bandeirola, e de alguma forma aquilo poderia ser uma copa de árvore e tal, começou a traçar algumas relações dessa, e a partir daí começou a desenhar também o que seria essa ambiência. A gente ficou indo e voltando muitas vezes pra limpar a cenografia mesmo (SOUZA, 2010)⁴².

Assim, a ideia de recriar a obra de Shakespeare a partir da identidade cultural afrodescendente contou com toda uma mediação de enunciados culturais diversos e, consequentemente, de sistemas discursivos diferentes. Para tanto, a pesquisa feita para a construção desse cenário abrangeu desde o estudo da composição estrutural dos barracões de terreiros de candomblé, até a estrutura arquitetônica do Teatro *The Globe*, do qual Shakespeare era um dos sócios-proprietários (Figuras 6 e 7).

Figura 6 – O mais antigo terreiro de candomblé do Brasil, Ilê Axé Iyá Nassô Oká



Fonte: Fotografia Lúcio Távora. Disponível em: www.atarde.com.br. Acesso em: Dez. 2014.

⁴² SOUZA, Igor. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 14. Abr. 2010. 00: 37: 56 – 00: 00: 38: 27.

Figura 7 - Esboço do cenário do espetáculo



Fonte: Fotógrafa Alice Santos, 2006. Imagem cedida pela equipe da *Miniusina de Criação*.

Pode-se observar, nos croquis e nas fotos do terreiro, como também, na réplica do teatro *The Globe*, que a disposição das estruturas feitas com fita remete tanto a um bosque, como ao formato das colunas do teatro inglês supracitado. Além disso, essas fitas, quando soltas ao ar, no final do espetáculo, parecem com “serpentinhas”, portanto fazem referência também ao carnaval de Salvador, uma festa importante da cidade. (Figura 8).

Figura 8 – Tríade do cenário do espetáculo



Fonte: Fotógrafa Alice Santos, 2006. Imagens cedidas pela equipe da *Minusina de Criação*.

Além da articulação do cenário com a proposta do espetáculo brasileiro, houve a necessidade de se vincular o cenário aos outros elementos que integram o espaço cênico, como: a disposição dos elementos de forma que não obstruíssem a movimentação do elenco, e a organização dos instrumentos musicais agrupados de acordo com a sonoridade e posicionados de maneira que favorecessem tanto a estética, quanto a acústica do espetáculo.

Não foi pensada, durante a criação do cenário, a relação das árvores com as religiões de matriz africana, mas, nos ensaios, estabeleceu-se que apenas aos seres míticos era permitido passar por meio dos troncos, atravessar a materialidade, como afirma o ator Robson Mauro em entrevista.

Os Pucks, por serem seres encantados, eles podiam passar por dentro das árvores, já os amantes não podiam, os artesãos não podiam, então você via a composição que era feita, que eles não tocavam na árvore, eles arrudiavam [...] (MAURO, 2009)⁴³.

Percebe-se, assim, que, a partir dessa determinação, as quatro árvores do cenário do espetáculo passaram a ser intocáveis. Essa decisão, provavelmente, essa decisão surgiu do conhecimento da cultura do povo Yoruba, pois, de acordo com ela, há um conjunto de quatro árvores, que são cultuadas por servirem de morada para os espíritos infantis. Dessa forma, é atribuída ao bosque do espetáculo uma existência em duas dimensões, que atende tanto aos seres do mundo mítico, como aos do mundo real.

Considerando a construção cenográfica de ambos os espetáculos, percebe-se, portanto, que esses elementos cenográficos apresentam, em sua estrutura discursiva, a apropriação dos enunciados do texto dramático e de contextos diversos da cultura do local em que foi produzida a encenação. Através dessas representações da identidade cultural de matriz africana, expostas no cenário de ambas as peças, pode-se constatar a importância dos elementos cênicos, que foram construídos visando à exposição não verbal do discurso ideológico proposto. Desse modo, além da construção imagética de discursos concernentes à identidade negra, houve também a composição de textos sonoros e gestuais que expressavam tais discursos.

3.1.2A Performance musical e de dança como elementos coesivos dos espetáculos

A música no teatro tem a função de revelar um comportamento sociopolítico com base nos discursos que fundamentam o espetáculo. Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo e encenador alemão, inseriu em suas peças muitos trechos musicados, mas também de silêncio, como quebra da continuidade da ação, no decorrer da trama. Segundo Brecht (2005), o uso da música no teatro tem como objetivo facilitar o entendimento do texto, bem como consegue expressar uma determinada posição ideológica, além de intensificar o conceito artístico da montagem.

Os espetáculos em análise apresentam esse aspecto brechtiano, pois a música é usada para facilitar a interpretação do texto pelo receptor. A mistura de gêneros musicais de matriz africana, em ambas as montagens, reitera e consolida a fusão dos

⁴³MAURO, Robson. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 05. Jul. 2009. 00: 22: 22 – 00: 22: 40.

discursos histórico e cultural, que constituem as identidades negras, confirmando o fato de que a música é um elemento preponderante na formação identitária.

A fusão entre as diversas tradições musicais recorrentemente interpretadas e as influências do contexto contemporâneo sobre elas geram redes infinitas, dentre as quais pode-se esboçar o desenvolvimento da música negra. Ao tratar da política negra na modernidade, Paul Gilroy (2012, p. 90) declara que ela “[...] é, com muita frequência, o principal símbolo da autenticidade racial”, pois se atrela à cultura musical negra a ideia simplista de nacionalidade como um conjunto de discursos equacionáveis. Essa noção é resultado da manipulação feita pela ideologia dominante, que ignora os processos de fragmentação e hibridização.

Segundo Munanga (2012, p. 38 - 39), “[...] algumas vezes, o que acreditamos ser “[...] autenticamente africano não é outra coisa senão elementos da civilização ocidental integrados pela força do alheamento”. Assim, segundo Milton Cunha (2015), surge a importância da manipulação dos símbolos da negritude pelos próprios negros, pois, desse modo, a obra de arte carregará o legado da cultura de origem africana sem a forjadura da perspectiva eurocêntrica.

Contudo, há quem defenda que a música negra pode ser tomada como símbolo de etnia, se for considerado o seu grande poder de alcance a quaisquer grupos sociais, difundindo saberes e possibilitando a construção de uma imagem positiva da negritude. A música, como manifestação política e cultural, pode contestar discursos que favorecem a manutenção do poder da classe dominante e, no caso da música negra, torna-se também uma das formas mais contundentes de resistência em prol da igualdade de direitos, estimulando os afrodescendentes a continuarem combatendo ações antirracistas, bem como a reagir de forma consciente e racional dentro desse movimento sociocultural de valorização étnica. Gilroy (2012) declara que a música tem grande importância no desenvolvimento das lutas negras, bem como na transformação social com relação à valorização da cultura afrodescendente.

A música, símbolo da resistência da cultura negra na diáspora, é utilizada nos espetáculos teatrais em questão para ratificar seu objetivo de afirmar a identidade afrodescendente como discurso instituidor de mentalidade e ações antirracistas.

Dessa forma, pode-se afirmar que a linguagem musical, nessas obras, foi mais que um recurso que serviu para enfatizar os subtextos da peça, foi um ato político contra o apagamento e a invisibilidade que a cultura negra tem sofrido, ao ser subjugada pelo discurso eurocêntrico. O destaque dado à forma, ao ritmo, à métrica, à intensidade e ao

compasso, específicos da música com influência africana, nessas obras, contribui para a sua desmarginalização, bem como corrobora a atribuição de valores positivos à cultura de ascendência africana.

Na versão afro-estadunidense da comédia shakespeariana, a movimentação dos artistas e as coreografias são acompanhadas por composições criadas pelo músico Michael Wimberly, inspiradas em obras musicais tradicionais e contemporâneas de origem africana.

As músicas tradicionais do espetáculo estadunidense reportam-se à Capoeira, arte marcial brasileira, acompanhada por música para a sua execução, na qual são utilizados os seguintes instrumentos: o atabaque, instrumento de percussão também usado em rituais religiosos de origem africana; o pandeiro, instrumento de percussão; e o berimbau, instrumento de corda criado em Angola.

E as músicas contemporâneas de influência africana, inseridas no espetáculo estadunidense, como jazz e hip-hop, foram criadas no século XX. O jazz surgiu da mistura de diferentes ritmos de matriz afro-estadunidense, blues, *work songs* e *spiritual songs* e é um importante bem cultural para o país. Já o hip-hop é, além de música, um movimento cultural que visa protestar e reivindicar igualdade de oportunidades para grupos sociais desprestigiados, tornando-se um meio fundamental no embate contra o preconceito racial, cultural e social. Essas músicas foram utilizadas para marcar a divisão entre os atos e as cenas, bem como para acompanhar a entrada de personagens, reiterando o caleidoscópio multicultural em que o espetáculo se tornou. Sobre a estrutura musical do espetáculo, o diretor Justin Emeka, esclarece:

Cada mundo tem um som, então Teseu e Hipólita tinham um som de jazz [...] na cultura Afro-Americana a música clássica é o jazz, você sabe, e, em seguida, o mundo das fadas e dos espíritos é fundamentado em algo mais tradicional: "atabaque", bateria, "berimbau" e instrumentos tradicionais⁴⁴ (Tradução nossa).

Em vista disso, além de Teseu e Hipólita serem acompanhados pelo jazz, manifestação musical originada nas comunidades negras de New Orleans, Nova Iorque e Chicago, Puck e as fadas têm como trilha sonora as músicas tradicionais da Capoeira,

⁴⁴Each world has a sound so Theseus and Hippolyta had a jazzy sound [...] in African-American culture the classical music is jazz, you know, and then the fairies and spiritual world is grounded on a more traditional "atabaque" and drums and "berimbau" and traditional instruments. (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night's dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00: 11: 53 – 00: 12: 25).

herança africana desenvolvida no Brasil. Enquanto isso, os artesãos atuam ao som do hip-hop, gênero musical criado por comunidades jamaicanas, latinas e afro-estadunidenses em Nova Iorque.

Na versão afro-brasileira, Jarbas Bittencourt foi o músico responsável pela criação das composições musicais que harmonizam o espetáculo, mas também demarcam cenas e assinalam os núcleos de personagens. O processo de criação musical para uma peça teatral, assim como o da dança, é marcado duplamente pelo trabalho coletivo, pois, além de ser parte de uma produção coletiva, também é composto com a colaboração de diferentes sujeitos, como explica Bittencourt (2009):

Os elementos de composição pra quem faz música pra cena extrapolam os elementos de natureza restritamente musical [...], os elementos coreográficos, as necessidades do texto, as necessidades dos atores, já Faz parte do meu repertório de elementos pra criar, não dá pra pensar só em música... Nesse processo do “Sonho” eu compus a maioria das coisas na sala com eles, durante ensaios eu ia compondo in loco, como a gente trabalha junto há muito tempo, eu e Márcio, Zebrinha e Chica, as coisas iam tomando forma conjuntamente (BITTENCOURT, 2009).⁴⁵

Percebe-se que a interatividade é inerente à produção coletiva, conforme Salles (2002, p. 189), “nas manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, como o cinema, teatro, dança e música há uma inter-relação de processos que gera uma rede criadora bastante densa”. A complexidade e a densidade dessa rede criativa surgem já na gestação da ideia da criação, como podem ser observadas nas associações feitas para a estruturação do espetáculo, ações reveladas pelo diretor geral, Meirelles (2008), que expõe como a interpretação do texto shakespeariano interferiu na criação musical:

[...] a questão da palavra, a questão do som e o falar em verso quebrando o verso no verso, mesmo que ele não tivesse rima, e mesmo que o resto da frase tivesse no verso a seguir, mas tem um certo pulsar do verso que faz soneto virar ritmo, a gente começou a explorar e daí a música foi fundamental, e o trabalho de Jarbas é fundamental porque os versos virando ritmo vira (sic) quase música, então a gente começou a definir músicas (MEIRELLES, 2008).⁴⁶

⁴⁵ BITTENCOURT, Jarbas. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 05. Jul. 2009. 00: 04: 32 – 00: 05: 13.

⁴⁶ MEIRELLES, Márcio. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 20. Dez. 2008. 00: 06: 12 – 00: 06: 51.

Essa rede de associações não se finda e influencia tanto a forma, como foi mostrado, como o conteúdo da obra, o que pode ser observado nos atos interpretativos e expansões associativas evidentes na seguinte declaração sobre o processo criativo musical do espetáculo:

Como é uma festa de pleno verão, evidentemente que é um carnaval e o carnaval também é obvio dentro da obra porque se rompe as relações sociais, né? A rainha fica com o artesão, tem uma troca de casais, as coisas se misturam e as hierarquias são jogadas por terra como acontece no carnaval (MEIRELLES, 2008)⁴⁷.

Portanto, o ritmo que permeia todo o espetáculo é o axé, música carnavalesca baiana, mas o ritmo utilizado como ponto de partida do espetáculo é o samba, gênero criado em nosso país a partir de músicas africanas, já que a peça começa como uma grande festa. Toda movimentação cênica durante o espetáculo é acompanhada por ritmos afro-brasileiros, como: axé, samba-reggae e arrocha, sendo que o rap, estilo musical afro-estadunidense, também é utilizado na peça. Ainda foi estabelecido um estilo musical para cada núcleo: o samba e o pagode são os ritmos que dão o tom aos artesãos; Titânia e as fadas dançam e se movimentam acompanhando o ijexá, ritmo de origem africana; Oberon tem como tema musical o samba-reggae; os jovens atenienses são conduzidos pelo arrocha e pelo rap; e os Pucks têm sua agitação entoada pelo ritmo frenético do axé, tocado, predominantemente, com a guitarra elétrica e a percussão.

A música é executada por uma banda posicionada no fundo do palco, e os instrumentos musicais de percussão, como o atabaque, o timbal, o pandeiro, o bongô e o tamborim dão ritmo ao espetáculo, parecendo evocar a memória dos ancestrais negros por meio da intensidade das músicas, intrinsecamente, ligadas aos rituais das religiões afrodescendentes.

As composições musicais, nesta montagem, à semelhança da versão estadunidense, foram criadas para reiterar a ideia de reconstrução artística da identidade negra no espetáculo. Também, foram utilizadas para sinalizar a divisão entre as cenas e acompanhar a cadência das rimas que marcam as falas dos personagens, com o intuito de buscar sincronismo entre os elementos performáticos do espetáculo. Toda movimentação cênica e todas as coreografias são ritmadas pelas músicas executadas durante os espetáculos.

⁴⁷ Idem 48. 00: 06: 53 – 00: 07: 24.

Assim como a música, a dança também foi utilizada como indicativo da resistência e da sobrevivência da cultura negra nas Américas, em ambos os espetáculos. A dança e a movimentação cênica do elenco tiveram como base as expressões performáticas da cultura com influência africana.

Conforme Martins (1995) e Tinhorão (2008), a cultura negra é reconstruída na diáspora, preponderantemente, por meio da música e da dança, presentes nos rituais religiosos, o que remete ao movimento do corpo negro como recurso de resgate cultural. Segundo Hall (2006a), o corpo foi, muitas vezes, o único capital cultural que os africanos tinham, já que a possibilidade de usar a linguagem oral havia sido destruída quando os grupos étnicos africanos se misturaram, justamente para evitar que se unissem contra os senhores de engenho, durante o período colonial.

Considerando a dança como meio para o compartilhamento de informações referentes à ancestralidade arquivada na memória corpórea, José Carlos Arandiba, o coreógrafo da versão produzida pelo Bando de Teatro Olodum, mais conhecido como Zebrinha, declara em entrevista para esta pesquisa que “[...] o corpo dos dançarinos negros tem uma memória ancestral, e isso você pode ver em todos os espetáculos; é super evidente em *Sonho de uma noite verão*” (ZEBRINHA, 2009).⁴⁸ Essa assertiva do coreógrafo sobre a memória corporal negra é amplamente discutida em estudos da área de dança. Trata-se de uma expressão performática de discursos da identidade negra, que se tornou importante fonte para a ressignificação da cultura africana na diáspora.

Com relação ao processo de criação coreográfica do espetáculo, Meirelles (2008) explica o ato interpretativo do texto de Shakespeare que conduziu a inserção da dança na encenação:

A peça foi escrita pra uma festa de casamento e ela foi encenada durante a festa e tem muitas danças durante a peça. A Titânia pede explicitamente que as fadas dancem pra ela, cantem pra ela dormir e dancem com o Bobina e o Oberon também fala alguma coisa de dança, enfim, a gente imagina que aquilo era entremeado por uma relação uma interação com a plateia que tava (sic) ali pra uma festa de casamento e que participou daquela peça. (MEIRELLES, 2008)⁴⁹

Uma das falas de Titânia a que Márcio Meirelles se refere “Vamos lá, agora uma dança de roda e uma canção de fadas [...]” (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de*

⁴⁸ZEBRINHA. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 7 de agosto, 2009. 00: 18: 07 – 00: 18: 14.

⁴⁹Idem 48. 00: 04: 48 – 00: 05: 25.

verão, 2006. Ato II. Cena II, p. 38-39. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)⁵⁰ é um dos indícios que revela que o estático texto dramático, quando encenado, deve apresentar movimentos dinâmicos, por isso é um convite aos coreógrafos, músicos e dançarinos que contribuem para a construção da encenação.

Esse processo de interpretação é ilustrado por Zebrinha (2009) de forma bem humorada, ao comentar: “O que eu digo sempre é que eu peguei Shakespeare, aí tirei ele da Inglaterra, levei ele até a África, dei um passeio com ele na África, e depois trouxe ele pra periferia de Salvador, e aquele foi o resultado” (sic) (ZEBRINHA, 2009).⁵¹

Ainda que em tom cômico, percebe-se que a elaboração coreográfica também é formada pela interpretação e pela adequação de informações. É importante ressaltar que o resultado ao qual o coreógrafo se refere não é definitivo, pois o próprio artista fala de seu processo criativo e afirma:

Eu sempre considero um esboço aquilo que eu faço, certo? Porque eu começo a partir do esboço [...] eu tenho talvez uma ideia pré-concebida, eu tenho uma estética da história, eu tenho o desenho da história, a arquitetura coreográfica, e a partir daí, eu faço isso muito rápido, e a partir daí, eu faço isso como, talvez, um artista plástico, eu vou preenchendo de cores, daí é que vem a insatisfação, acho que a mescla de cores não ficou legal, mas chega um momento que você tem que parar se não vai ficar um borrão (ZEBRINHA, 2009).⁵²

Essa afirmação remete à continuidade e à incompletude do processo de criação, que, segundo Salles (2011), é inerente ao trabalho artístico, bem como à insatisfação do criador que o leva a execução de “contínuos gestos aproximativos”, pois não há correspondência exata e precisa entre o que foi imaginado e a sua materialização, assim “o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento” (SALLES, 2011, p. 83 - 84).

Além de ser um objeto inacabado e um elo entre tempos e lugares, as coreografias e a movimentação cênica resultam de ações colaborativas, que dependem dos saberes de todos os envolvidos, como afirma Zebrinha (2009):

O que eu faço lá no Bando é tentar descobrir uma linguagem própria da gente, ok?! Mesclando o contemporâneo e o tradicional e com o popular, eu tento achar uma linguagem pra o Bando de Teatro que seja comum aos atores com toda experiência e toda história da vida deles,

⁵⁰TITANIA – Come, now a roundel and fairy song [...] (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act II. Scene II. p. 285).

⁵¹Idem 50. 00: 15: 07 – 00: 15: 19.

⁵²Idem 53. 00: 19: 14 – 00: 19: 51.

toda história popular da vida deles, mais com tudo que eu trago, certo? (sic) (ZEBRINHA, 2009).⁵³

Nessa relação entre os sujeitos envolvidos na criação coreográfica do espetáculo, observa-se a imensurável interação de saberes, memórias e histórias. Assim, pode-se afirmar que a coreografia e o movimento cênico carregam as singularidades de cada um desses indivíduos e, por conseguinte, a complexidade da interação entre as subjetividades de cada um.

Na montagem estadunidense, o coreógrafo Lakai Worrell trabalhou conjuntamente com o músico Michael Wimberly para a criação da coreografia do espetáculo, buscando reapresentar a cultura de matriz africana na diáspora, em consonância com a proposta da peça, criando também movimentos específicos para cada núcleo ou personagem. Por exemplo, para Bottom, foram estabelecidos gestos rudes, enquanto que para as fadas a movimentação era delicada e suave.

Contudo, a criação de movimentos de dança para um espetáculo teatral, muitas vezes, esbarra na limitação de seus executores, pois nem sempre atores e atrizes têm formação em dança. Esse foi um problema que existiu na construção coreográfica da peça em questão, mas, em artigo publicado no jornal NYPress, Worrell (2013) declara que conseguiu um bom resultado, mesmo trabalhando com um elenco sem conhecimento formal de dança. Segundo ele, “[...] muitos não eram dançarinos treinados, e eu queria que eles se sentissem confortáveis com o que eu lhes mostrei”⁵⁴ (Tradução nossa), ou seja, o coreógrafo considerou a história e a subjetividade dos atores e atrizes para a criação da coreografia.

Assim, dentro desse processo coletivo, as disparidades devem convergir em um conceito estético coerente com o objetivo estabelecido para a obra em construção, nesse caso, tem-se como perspectiva a estética de matriz africana. Segundo Gottschild (1998), em seu estudo sobre a presença da estética africana nas artes, sob a perspectiva africanista, o corpo é policêntrico, pois todas as suas partes podem operar simultaneamente. Nessa perspectiva, ela afirma:

O policentrismo contraria a estética acadêmica europeia, em que o ideal é iniciar o movimento a partir de um locus – nobremente elevado, o centro superior do tronco alinhado, bem acima da pélvis. O

⁵³Idem 54. 00: 17: 21 – 00: 17: 48.

⁵⁴ "Many weren't trained dancers and I wanted them to feel comfortable with what I gave them". WORREL, Lakai. Disponível em: <http://www.nypress.com/shakespeare-comes-to-harlem/#sthash.3IJfJMK.dpuf>

movimento africanista também é polirítmico. Por exemplo, os pés podem manter um ritmo enquanto os braços, cabeça, ou tronco dançam ao som de diferentes tambores. Essa democracia das partes do corpo está em nítido contraste com o corpo ereto ditado pela coluna reta e centrada (Tradução nossa).⁵⁵

Nas coreografias de ambos os espetáculos, observa-se a execução desses movimentos que emanam de todo o corpo, em que os membros superiores e inferiores, tronco e cabeça, movem-se com intensidade, em direções diferentes, de forma harmônica, variando a velocidade, mas mostrando firmeza e vigor. Assim, inscrevem-se discursos no processo híbrido de construção da cena. Tanto a movimentação cênica quanto as danças são interpretações físicas da proposta das montagens de valorização da identidade negra.

Em resumo, percebe-se que tanto a coreografia da versão brasileira, montada pelo coreógrafo e diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, Zebrinha, como também a versão estadunidense, pelo coreógrafo e co-diretor artístico do grupo *Purelements*, Lakai Worrell, ambas contemplaram ritmos africanos contemporâneos, que marcaram ideologicamente seus espetáculos. De modo que os discursos históricos e socioculturais, expressos através da dança, aparecem como elementos aglutinadores nas encenações em questão, sendo que seus movimentos ultrapassaram o campo puramente religioso para atingirem uma meta estética e, ao mesmo tempo, política.

Isso porque, durante o período de escravidão, os negros ocultavam a sua religião renegada pela sociedade colonizada e a camuflavam, apresentando-a como uma mera dança que, posteriormente, se tornou um meio de comunicação e forma de expressão artística. A estética gestual dos rituais africanos atravessou os limites dos terreiros para, em forma de dança, mostrar a sua relação com a natureza e a história das crenças e dos mitos africanos.

⁵⁵Polycentrism runs counter to academic European aesthetics, where the ideal is to initiate movement from one locus – the nobly lifted, upper center of the aligned torso, well above the pelvis. Africanist movement is also polyrhythmic. For example, the feet may maintain one rhythm while the arms, head, or torso dance to different drums. This democracy of body parts stands in sharp contrast to the erect body dictated by straight, centered spine (GOTTSCCHILD, 1998, p. 14).

4 A RECRIAÇÃO DAS PERSONAGENS DO MUNDO REAL

O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres não passam de meros atores. (SHAKESPEARE. Como gostais, 1599. Ato II. Cena VII).

Considerando as figuras dramáticas como elementos centrais para o movimento da narrativa no teatro, percebe-se a importância da rerepresentação das personagens para as encenações em análise. Assim, os encenadores tinham como meta recriá-las, traçando perfis que se aproximassem às características daquelas criadas pelo Bardo, estabelecendo relações entre a cultura fonte e os contextos socioculturais em que os espetáculos estavam sendo construídos.

Esse aspecto pode ser observado na recriação das personagens que compõem o núcleo dos artesãos que, apesar de não ser uma reprodução mimética da sociedade da qual faz parte, mostra os contrastes entre diferentes grupos sociais. No texto shakespeariano, os artesãos exercem profissões de pouco prestígio social, carpinteiro, tecelão, reparador de foles⁵⁶, funileiro, marceneiro e alfaiate. Na produção brasileira, os artesãos também são trabalhadores braçais que frequentam bares populares e botequins, que gostam de reunir os amigos para sambar.

Já na montagem estadunidense, o grupo de artesãos é formado por sujeitos em condições desfavoráveis socioeconomicamente, como o músico que é morador de rua, ou por pessoas que executam atividades socialmente de pouco prestígio e baixa remuneração, como a de segurança, jardineiro, zelador, recepcionista, atendente em ponto turístico. Essas rerepresentações do estrato social menos prestigiado, nos espetáculos em estudo, acabam por infundir a reflexão sobre a correlação entre racismo e desigualdade socioeconômica.

Portanto, têm-se desdobramentos do texto dramático e essas reconstruções discursivas seguem uma norma de preservação e renovação da anterioridade, ao serem adicionados outros intertextos que não integravam a rede discursiva do texto fonte.

⁵⁶ Parte dobrável e extensível de instrumentos musicais, como a sanfona ou a gaita de foles.

4.1 A CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS

Nas versões fundamentadas nas culturas de matriz africana em estudo, cada um dos grupos de personagens é caracterizado por figurino e maquiagem que o distingue visualmente dos outros, cada qual expressando um aspecto ligado à cultura negra na diáspora. Conforme Pavis (2008, p. 64), o figurino e a maquiagem são “[...] significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)”, sendo que esses signos imagéticos, diretamente ligados à personagem, disseminam visualmente os discursos que caracterizam os espetáculos. Pode-se observar isso nas duas montagens, por exemplo, no contraste entre os figurinos e a maquiagem dos núcleos de personagens que representam a aristocracia ateniense e daquelas que são trabalhadores braçais.

Os aristocratas atenienses têm adereços, cabelo e maquiagem natural que remetem à simplicidade e à sofisticação. O tecido com qual o figurino foi confeccionado é nobre e de cores diversas, variando entre cores vibrantes e estampas modernas para os mais jovens e cores mais sóbrias e modelagem mais tradicional para os mais velhos. Já os artesãos têm, em seu figurino, elementos que marcam sua condição de desprestígio social, como instrumentos de trabalho e a vestimenta foi confeccionada com tecidos mais rústicos e com pouca variação de cores, todas elas frias ou neutras. (Figuras 9 e 10)

Figura 9 - Aristocrata ateniense e artesãos, EUA.



Fotógrafo: Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Figura 10 – Aristocratas atenienses e artesãos, Brasil.



Fonte: Fotografia Márcio Lima, 2006. Imagens cedidas pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

Na produção teatral da era elisabetana, o figurino não representava o vestuário da época em que a ação se passava, eram roupas comumente usadas pelas pessoas naquele período. Segundo Stevens e Mutran (1988, p. 17), “[...] a familiaridade do vestuário conferia realidade ao espetáculo”, ainda que destoasse do período em que a trama ocorria. Em consonância com esse conceito de familiaridade, a ideia de fazer com que o público se identificasse com o espetáculo também foi considerada para a produção do figurino nas versões em análise, que têm o vestuário das personagens como principal elemento da construção visual das peças.

4.1.1 Os Aristocratas atenienses da Inglaterra, do Brasil e dos Estados Unidos

Tanto para a criação da personagem no texto dramático de Shakespeare, como nas encenações estabeleceram-se vínculos entre os aspectos percebidos e assimilados dos contextos sociocultural e histórico e a realidade em construção.

Shakespeare construiu novas personagens, decompondo elementos da cultura e da arte da Antiguidade Clássica, fazendo alusões à mitologia grega e à história do império romano. Os nomes das personagens acabaram por criar contextos que, subjacentes à trama, sustentam a composição da personagem e, por este motivo, através deles, os encenadores puderam ter uma noção do seu perfil psicológico, apropriar-se de determinadas particularidades e criar suas próprias personagens, envolvendo a cultura de matriz africana.

Egeu, pai de Hermia na trama de Shakespeare, é, na mitologia grega, o rei de Atenas e pai de Teseu. Já no texto shakespeariano, Egeu reclama seu suposto direito de

dispor da vida de sua filha, conforme seu querer, como respeitável nobre da fictícia corte ateniense. Dessa forma, ele demonstra toda sua austeridade em sua breve aparição no primeiro e quarto atos.

A recriação da personagem Egeu passa por um movimento de gênese importante nas obras brasileira e estadunidense. Por movimentos genéticos (ou rasuras), neste trabalho, entendem-se as operações de recriação presentes nos processos de elaboração das obras em análise. Essas recriações abarcam quatro funções distintas, a saber: substituição, procedimento que combina exclusão de elementos da obra fonte e a inserção de tantos outros na sua releitura; supressão, operação em que são anulados determinados traços da obra de partida; transferência, ação que desloca um segmento de um local do texto para outro; e suspensão, ação de espera para a avaliação da modificação de um fragmento da obra fonte para o texto recriado (BIASI, 2010).

Em ambas as montagens, o ator que interpreta Egeu acumula uma segunda função ou papel. Na produção estadunidense, Anthony Lalor atua como Egeu e como Snug, um dos artesãos. Já na montagem brasileira, o ator S. L. Laurentino interpreta Egeu e também é um dos percussionistas que executam as músicas ao vivo no espetáculo. Portanto, um único ator exerce mais de um papel, possivelmente, por contenção de gastos e para conferir praticidade às montagens das referidas peças. (Figura 11)

Figura 11 - Egeu e Hérnia, Hipólita (S. L. Laurentino, Elane Nascimento e Auristela Sá)



Fonte: Fotógrafo Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

As operações genéticas não se limitam, contudo, apenas àquelas modificações referidas, visto que os movimentos de transformação inerentes ao teatro são constantes e infinitas, pois a obra teatral é por natureza inacabável.

Outras operações pertinentes aos processos criativos em questão, como os procedimentos para economia de figurino e de acumulação de papéis, foram utilizadas para a caracterização das personagens Teseu e Filostrato, ou seja, seus intérpretes assumem outras personagens ou funções dentro da produção do espetáculo por conta da breve aparição dessas figuras dramáticas no enredo.

Filostrato, na história do Império Romano, foi um escritor e filósofo sofista de Atenas, que, na trama shakespeariana, é um mestre de festividades de Teseu, com pouca relevância na trama, e, por isso, em ambas as produções, seu figurino e performance não apresentam quaisquer destaques.

Contudo, a personagem com menor participação é a criança adotada por Titânia e a única menção feita a ela está na primeira cena do segundo ato do texto de Shakespeare, mas, apesar da breve alusão a essa personagem, ela é muito importante, pois é o motivo do desentendimento entre Titânia e Oberon. Na produção brasileira, é mantida apenas essa referência, mas, na montagem estadunidense, observa-se o movimento genético de inserção, já que há a corporização dessa figura dramática por meio do ator Mark Blanchard, que também exerce a função de assistente de produção.

Na maioria das encenações de *Sonho de uma noite de verão*, segundo Geraldo Sousa (2002), um só ator interpreta Oberon e Teseu, o grande herói da mitologia grega, que matou o Minotauro, figura mitológica com cabeça de touro e corpo de homem (BULFINCH, 2002). Teseu, no texto shakespeariano, é o duque de Atenas e não mais filho de Egeu, como na mitologia grega. Há trechos no texto de Shakespeare que indiciam o texto que serviu de elemento gerador para a recriação da personagem, como em:

TESEU (Lendo) - "Balada do Centauro, a ser cantada,
Com harpa, pelo eunuco ateniense"?
Nem pensar; já contei à minha amada
Essa aventura de meu primo Hércules.
(Lendo) "O Desvario das Bacantes Bêbadas,
Quando matam Orfeu em sua fúria?"
É tragédia já velha e apresentada
Quando voltei de Tebas, vencedor (SHAKESPEARE. *Sonho de
uma noite de verão*. 2012, Ato V, Cena I, p. 83 – 84. Tradução de
Barbara Heliodora).⁵⁷

⁵⁷Theseus (reads) – “The battle with the Centaurs, to be sung

Nesta fala, quando Teseu lê a programação com as opções de entretenimento e revela parte de sua trajetória heroica, observa-se o eficaz recurso utilizado por Shakespeare para dar noção do período em que se passa a peça, bem como fundamentar a construção psicológica da personagem.

Para a construção do figurino do corajoso herói subjugador na montagem estadunidense, Emeka (2014) afirma:

Teseu representava o afro-americano, o clássico afro-americano e Hipólita representava a clássica africana e assim, você sabe, nós vemos a convergência desses dois mundos, porque isso é, você sabe, como a peça começa também. Shakespeare começou com a velha lenda de Teseu e Hipólita, tipo, duas forças que lutam que, você sabe, que a paz poderia ser selada através deste casamento, e para que eu possa, tipo, brincar com essa ideia de Afro-Americano e Africano, duas comunidades que lutam entre elas e fazem as pazes por isso⁵⁸ (Tradução nossa).

O estilo clássico afro-estadunidense, referido pelo encenador, é o ideal de elegância do vestuário masculino de meados do século XX, traje que remete à forma de vestir dos ativistas políticos, que lutavam pelos direitos humanos, e por justiça, período conturbado para os afro-estadunidenses, que lutavam pelo fim da segregação racial no país. Diante dessas informações, infere-se que as cores branca e vermelha de seu traje simbolizam, respectivamente, a busca pela paz e o sangue derramado durante essas batalhas. (Figura 12)

By an Athenian eunuch to the harp.”
 We’ll none of that: that have I told my love,
 In glory of my kinsman Hercules. –
 (reads) “The riot of the tipsy Bacchanals,
 Tearing the Thracian singer in their rage.
 That is an old device; and it was play’d
 When I from Thebes came last a conqueror (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night’s Dream*, 1994. Act V. Scene I, p. 297).

⁵⁸Theseus represented African-American, classical African-American and Hippolyta represented classical African and so, you know, we see the convergence of these two worlds because that’s, you know, how the play begins as well. Shakespeare had begun with the old legend of Theseus and Hippolyta with these kind of two struggling forces that, you know, may peace through this marriage, and so I can kind of playing with that idea of African-American and African two struggling communities that struggle with each other than make peace through this (EMEKA, Jusitn. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night’s dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00: 04: 51 – 00: 05: 30).

Figura 12 – Teseu (Michael Early)



Fotógrafo: Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Em ambas as produções, Teseu é interpretado pelo mesmo ator que faz Oberon. Isso acontece porque, no texto dramático, há uma relação de paralelismo entre esses dois líderes, cada um em uma dimensão, real e mítica, cuja ligação é ratificada pela relação amorosa que Oberon teve com a atual mulher de Teseu, Hipólita. Além disso, houve um suposto relacionamento amoroso entre Titânia, esposa de Oberon e Teseu. Essas conexões também ratificam o domínio do gênero masculino, questão abordada no texto shakespeariano.

Na produção brasileira, essa ligação é também mostrada por meio da maquiagem dourada e vermelha, que caracteriza os personagens do núcleo de seres míticos, pois, sendo o mesmo ator, isso acaba fazendo parte também da composição visual do futuro marido de Hipólita. (Figura 13)

Figura 13 – Teseu (Érico Brás)



Fonte: Fotografia Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

Contudo, é importante destacar que há cenas em que o duque de Atenas aparece de costas para a plateia, provavelmente, para não deixar a maquiagem tão em evidência. Neste caso, o ator utiliza os adereços do figurino, como o blazer preto, o gestual e os recursos da voz, como intensidade e tonalidade, para demarcar as diferenças entre os dois personagens. Além disso, quando ele interpreta Oberon, há mais dois atores que se posicionam atrás dele, replicando seus gestos como sombras.

Com relação à mitologia grega, alguns autores afirmam que Teseu assassinou a rainha das Amazonas, Hipólita, após uma batalha com esse grupo de mulheres guerreiras descendentes de Áries, deus da guerra. (GRAVES, 2008). Mas, no texto shakespeariano, Hipólita casa-se com Teseu.

TESEU - [...] Hipólita, eu te cortejei com minha espada, e conquistei teu amor causando-te ferimentos, mas te desposarei em um outro tom, com pompa, com triunfo e com folia (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato I. Cena I, p. 8. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)⁵⁹.

Com base na história e na efetiva condição da personagem Hipólita, na trama shakespeariana, pode-se caracterizar essa figura dramática como contraditória, pois é “[...] a única Amazona verdadeira da peça, mas ela não se comporta como uma rainha

⁵⁹Theseus - [...] 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. (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act I. Scene I, p. 279).

guerreira; curiosamente, ela não protesta contra a destruição de seu povo comandada por Teseu e nem contra seu novo papel como sua noiva” (SOUSA, 2002, p. 19) (Tradução nossa)⁶⁰. Assim, Shakespeare recria o mito das Amazonas e, segundo Sousa (2002), constrói uma ‘inversão simbólica’ ao modificar as instâncias de poder e suprimir a memória de Hipólita, transformando a rainha das Amazonas, mulher forte que se recusava a se submeter às normas sociais regidas pela suposta supremacia masculina, em uma mulher subjugada. Observa-se, então que:

[...] A Amazona Hipólita foi silenciada e assimilada pelos valores da cultura patriarcal que contradiz tudo que a Amazona defendia. Shakespeare dramatiza essa conquista cultural como uma repressão dura da memória de Hipólita. Ela se esforça, no entanto, para estabelecer e manter uma perspectiva própria. Sua memória por si só não pode competir como expansionismo militar ateniense [...] ⁶¹ (SOUSA, 2002, p. 179 - 180) (Tradução nossa).

Para a recriação de Hipólita no espetáculo estadunidense, o encenador utilizou o mesmo recurso de ‘inversão simbólica’ usada por Shakespeare e rerepresentou a ex-amazona como uma mulher africana, que segue os costumes da tradição Yoruba, grupo étnico linguístico da África Ocidental. Conforme Eades (1980), nessa cultura, a fertilidade é muito valorizada, por isso a mulher tem como principais funções a geração e a criação dos filhos, além de ser uma serviçal do esposo, com o qual se casa por meio de negociações entre os pais da noiva e do futuro marido.

Desse modo, ao fazer essa alusão à mulher Yoruba, é estabelecido um ponto de identificação com a Hipólita shakespeariana, em cuja caracterização se destaca a subordinação ao homem. E isso é indiciado por meio do figurino que remete aos trajes tradicionais da cultura Yoruba, como o *gele*, tipo de turbante, a *buba*, que é uma blusa e o iro, uma saia. O leque que a personagem exhibe é uma referência às oferendas feitas aos orixás femininos, pois, para homenagear os orixás, é comum presenteá-los com frutas, flores, bebidas e determinados objetos. Essa composição do figurino de Hipólita indicia a subversão do poder, mostrando, através do leque, uma referência à força dos

⁶⁰ “[...] the only true Amazon to appear in the play, but she does not behave like a warrior queen; curiously, she does not protest against Theseus’ destruction of her people and her new role as his bride” (SOUSA, 2002, p. 19).

⁶¹ “[...] The Amazon Hippolyta has been silenced and absorbed into a culture whose patriarchal values contradict everything her Amazon past stood for. Shakespeare dramatizes this cultural conquest as a stark repression of Hippolyta’s memory. She struggles, however, to establish and maintain a perspective of her own. but her memory alone cannot compete with Athenian military expansionism [...] (SOUSA, 2002, p. 179 - 180).

orixás femininos. Conclui-se então que a mulher submissa do enredo ainda tem alguma autoridade.

Além disso, a ideia de ancestralidade forjada por esse figurino acaba também por incitar a reflexão sobre a necessidade de se conhecer melhor a história e a cultura africanas. (Figura 14)

Figura 14 - Hipólita (Zainab Jah)



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Salienta-se que ambas as encenações acatam o paralelismo entre Hipólita e Titânia, indiciado no texto shakespeariano, pois, enquanto a rainha das fadas e elfos têm o seu caráter indômito aflorado, a ex-amazona o tem submerso, esquecido no passado. Além disso, como já foi citado, ambas as personagens têm ou tiveram um relacionamento com Oberon. Nas encenações, uma mesma atriz interpreta Hipólita e Titânia, o que acarreta diferentes procedimentos em cada um dos espetáculos.

Na produção estadunidense, a atriz Zainab Jah, intérprete de Titania e Hipólita, precisava trocar o figurino no palco, e para que isso fosse possível, criou-se uma movimentação cênica que fosse funcional para o elenco. Desse modo, enquanto os músicos do espetáculo executavam canções, as fadas encobriam a atriz, como Zainab Jah declara em entrevista.

Titânia e Oberon se transformam, no palco, em Hipólita e Teseu, mas isso é feito com a magia do teatro então você não nos vê trocar, é apenas a luz baixa e as fadas magicamente dançam em torno de nós e, em seguida, quando terminam, nós estamos prontos. Isso foi difícil porque eu estava tentando tirar todas as penas e correntes de ouro, e eu tentei colocar o meu ... Eu tinha muito cabelo como Titânia, e eu tentei colocá-lo sob o turbante Africano [...]. Isso foi um desafio "[...] você podia fazer no seu tempo, porque isso é teatro ao vivo, os músicos poderiam continuar, felizmente, tivemos música ao vivo, então eles poderiam continuar até que estivéssemos prontos, porque, se fosse música gravada, você teria um tempo determinado para terminar de fazer isso e tudo seria uma bagunça⁶² (Tradução nossa).

Foram necessárias várias repetições da coreografia para essa cena ser concluída, pois o objetivo era impedir que o público visse a troca de figurino para o grande final. Esse traje era idêntico ao azul, mas na cor branca, simbolizando a conciliação de todos no desfecho do espetáculo.

⁶² Titania and Oberon change, on stage, into Hippolyta and Theseus, but it's done with the magic of the theater so you don't see us change, it's just the light lowered and the fairies magically dance around us and then when they finish, we're changed. That was difficult because I was trying to get out of all the feathers and gold chains, and I tried to put my... I had lots of hair as Titania, and I tried to put it under the African head wrap [...]. That was challenging" [...] you could take your time because it's live theater so the musicians could keep going, luckily, we had live music then they could keep going until we were ready because if it would be recorded music you would have this much of time to finish doing this and everything would be a mess. (JAH, Zainab. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night's dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00:00:12 – 00:01:05).

Figura 15 – Final do espetáculo



Fonte: Fotógrafo Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Com relação à composição visual da figura dramática de Hipólita, na montagem brasileira, deve-se salientar que o fato de uma atriz representar as duas personagens propiciou o exercício da praticidade e a utilização racional da verba disponível para a produção do espetáculo, e por esses motivos, a caracterização da rainha das Amazonas resumiu-se a uma saia preta com detalhes em marrom, já que a cor escura é um traço em comum ao figurino de todas as personagens do núcleo de aristocratas atenienses. (Figura 16).

Figura 16 – Hipólita e Titânia



Fonte: Fotógrafo Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

Esta peça de roupa, na verdade, cobre parte do figurino que compõe a caracterização das fadas, poupando-se, dessa forma, o investimento em uma vestimenta completa para uma personagem que tem apenas 14 falas curtas em três atos. Isso também reduz o tempo de troca dos trajes da atriz entre as cenas.

No enredo, contrapõe-se, ainda, a submissão de Hipólita com a insubordinação de Hermia, que, na mitologia grega, é a rainha das ninfas, espíritos da natureza responsáveis pela felicidade. A inexorabilidade dessa figura mitológica em prol da bem-aventurança é reproduzida na trama shakespeariana, como segue:

HERMIA - Assim, crescerei, assim viverei, e assim morrerei, milorde. Isso me é preferível a abrir mão da prerrogativa de minha virgindade em prol da autoridade desse cavalheiro, a cuja aliança indesejada minh'alma não consente em dar soberania (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato I. Cena I, p. 11. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).⁶³

Hermia, em ambas as releituras, é interpretada por uma atriz de baixa estatura e aparência frágil, como descrita no texto dramático.

HELENA – Ah, quando ela está furiosa, ela é mordaz, e ela é má. Era uma raposa quando frequentava a escola e, apesar de ser pequena, ela é feroz.

HERMIA – “Pequena” de novo? Nada além de “baixinha” e “pequena”? – Como é que você tolera, ela me ofendendo dessa maneira? Deixe-me chegar nela! (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato III. Cena II. p.74. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).⁶⁴

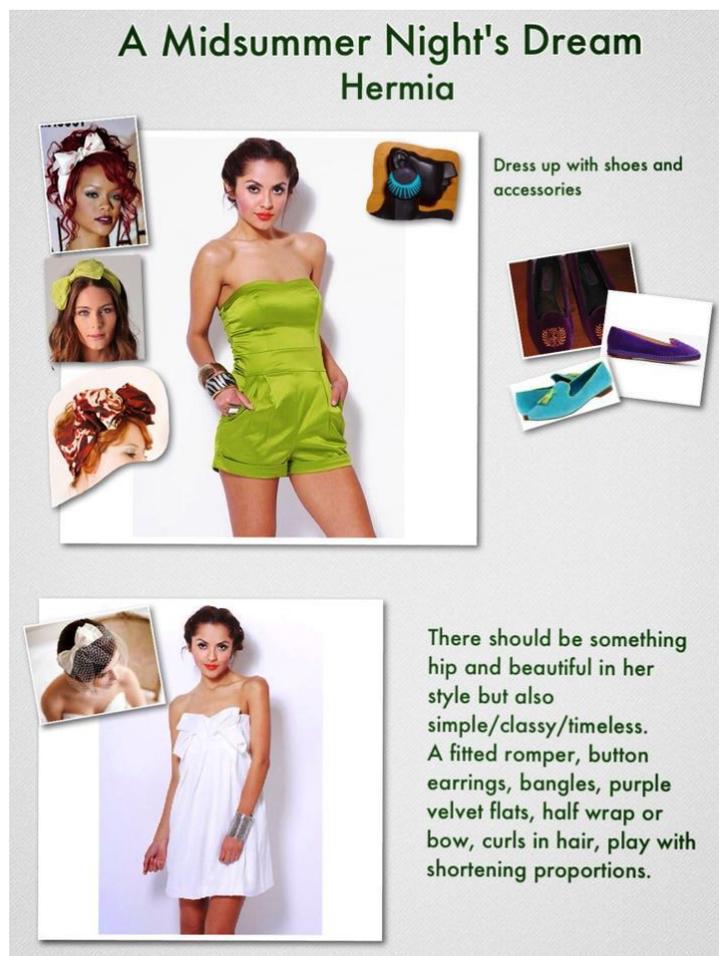
No espetáculo com elementos da cultura afro-estadunidense, considerando a representação visual da peça como suporte para difundir o discurso antirracista, percebe-se que o conceito artístico do figurino desse núcleo é bastante variado. Hermia é caribenha e tem um estilo jovial, simples, clássico e romântico, expresso pela

⁶³ HERMIA - So will I grow, so live, so die my Lord,
Ere I will yield my virgin patent up
Unto his lordship, whose unwished yoke,
My soul consents not to give sovereignty (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act 1. Scene 1, p. 280).

⁶⁴HELENA – O, when she'd angry, she is keen and shrewd!
She was a vixen when she went to school;
And though she but little, she is fierce.
HERMIA – Little again! Nothing but low and little! – Why will you suffer her to flout me thus?
Let me come to her (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act III. Scene II, p. 292).

maquiagem em tons claros e rosados, pelo laço preso nos cachos do cabelo e pelas linhas retas do macaquinho verde e de tom suave, o qual remete à origem de seu nome na cultura grega, rainha das ninfas, que são seres das florestas, como pode ser observado no plano de estudo para esse figurino. (Figura 17).

Figura 17 – Plano de Figurino de Hermia

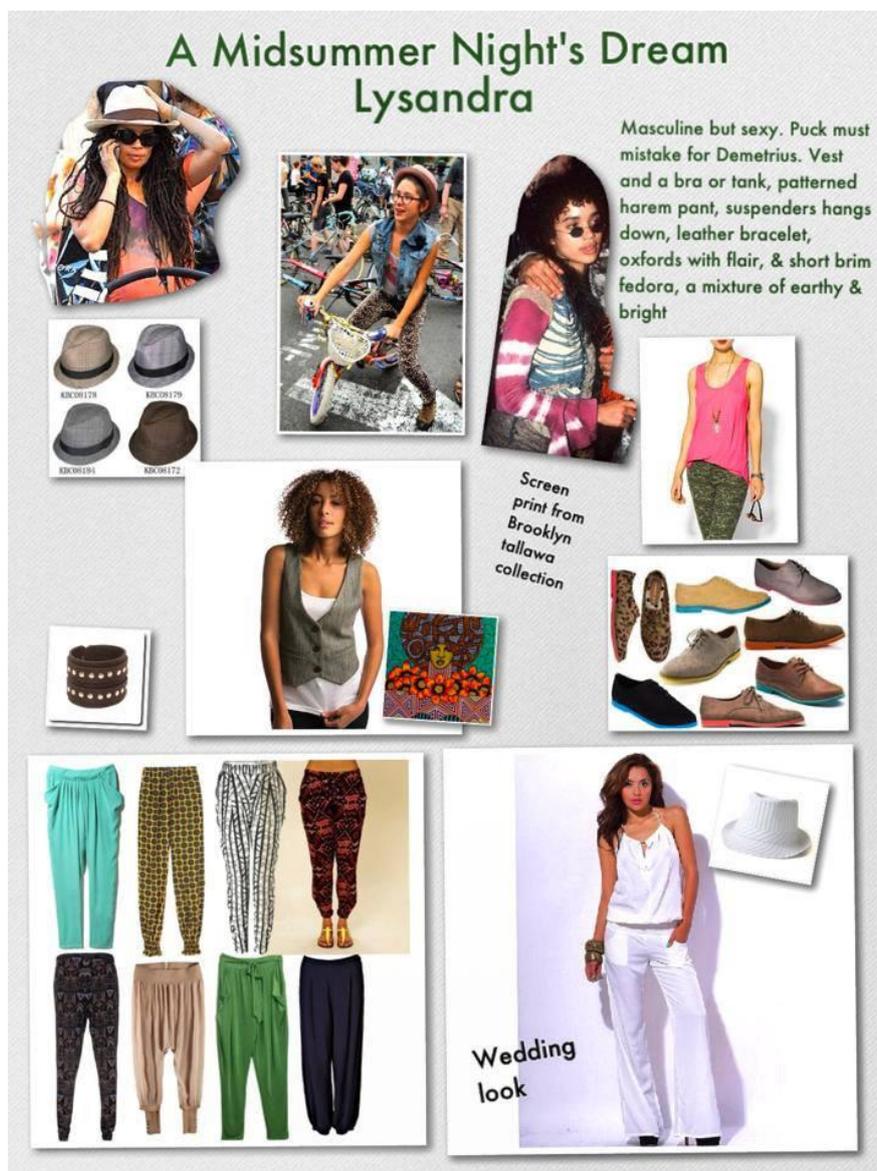


Fonte: Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka, 2013.

Nessa versão, Lysander torna-se Lysandra e essa alteração de gênero, como já foi dito, teria como efeito atualizar o texto shakespeariano, tornando-o plausível na sociedade contemporânea. O figurino dessa jovem apaixonada e determinada é despojado e contemporâneo, caracterizado por uma versão feminina de modelos masculinos, como a calça saruel e o sapato Oxford com estampa de pele de onça; a blusa, com cortes assimétricos e estampas, que remetem aos tecidos tradicionais africanos; o colete de cor vibrante que expressa, simultaneamente, modernidade e

conexão com a estética africana. Contudo, o chapéu Panamá é o único acessório dessa personagem, que remete à cultura latina, o qual, apesar do nome, é uma criação dos povos indígenas nativos do Equador (LÓPEZ et. al. 2008, p. 38). Ademais, a referência ao Panamá também é emblemática, já que a cultura do país tem influências ameríndias, espanholas, africanas e estadunidenses, ligando geograficamente as Américas do Norte e do Sul. (Figuras 18 e 19)

Figura 18 – Plano de Figurino de Lysandra



Fonte: Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka, 2013.

Figura 19 - Hermia (Halle Morse) e Lysandra (Ito Aghayere)



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem gentilmente cedida pelo diretor Justin Emeka.

É importante ressaltar que os planos de figurino, aqui expostos, são documentos de processo que possibilitam o acesso ao pensamento criador, são vestígios que revelam os sentidos e o direcionamento de um dos elementos que compõem a complexa rede sógnica do espetáculo teatral. A análise desses registros reporta à seguinte assertiva do professor, artista plástico, pesquisador e geneticista, José Cirillo, sobre os documentos de processo:

Acabada a obra, esses registros vão sendo colocados à margem da nova criação, sendo raramente resgatados em um novo percurso gerativo, pelo menos de modo direto e evidente. Entretanto, o interesse pelo estudo dos mecanismos e da estrutura do gesto criador devolveu a essas marcas o frescor que lhes é inerente (CIRILLO, 2009, p. 20).

Contudo, a inexistência de registros como esses não inviabiliza o estudo genético do processo criativo teatral, desde que haja outros recursos que possam gerar modos de compreensão do processo criativo, como foi feito na análise da composição visual de algumas personagens nos espetáculos em estudo, das quais não foi arquivado nenhum croqui ou plano de figurino. Este é o caso da construção das personagens

Lisandro e Demétrio, por exemplo. A análise sobre a criação dos figurinos dessas personagens foi feita a partir de fotos do espetáculo já montado.

Na história da Grécia, Lisandro foi um general espartano e comandante da frota, que derrota os atenienses. Esses dados estruturam a personagem Lisandro de Shakespeare, que é o jovem destemido, apaixonado por Hermia e que tem seu amor correspondido. Já Demétrio foi um filósofo alexandrino do século I a. C., que na trama shakespeariana é um jovem que tem obsessão por Hermia e demonstra comportamento grosseiro e insensível nas cenas em que sua vontade é, de alguma forma, contrariada.

No início da trama, Lisandro, ao perceber que o pai de Hermia apreciava o fato de o candidato a marido de sua filha ter posses, com o intuito de convencê-lo a aceitá-lo como genro, descreve sua condição socioeconômica e moral, comparando-a a do seu concorrente a esposo de Hermia, como pode ser constatado no trecho a seguir:

LISANDRO – Eu sou, milorde, tão bem-nascido quanto Demétrio, tenho tantos bens materiais quanto ele, e meu amor é maior que o dele. Minhas riquezas são, em todos os aspectos, tão bem aquinhoadas quanto as dele, se é que não levam vantagem. Mas o que vale mais que todas essas bazofias juntas possam valer, sou amado pela linda Hermia. Por que então não deveria eu exercer meu direito? Demétrio, e, pela cabeça de Demétrio, posso sustentar o que digo, fez amor com a filha de Nedar, Helena, e conquistou-lhe o coração. E ela, doce dama, baba-se por ele, pôs-se devotadamente doida de amor por ele, idolatra-o, esse homem maculado e inconstante (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato I. Cena I. p. 11 – 12. Tradução de Beatriz Viégas-Faria)⁶⁵.

Esse excerto mostra os perfis tanto de Lisandro como de Demétrio, destacando a volubilidade e amoralidade de Demétrio. Dada a semelhança entre esses dois jovens atenienses, a construção dessas personagens baseou-se na busca de pontos que as tornassem singulares, como a forma de proferir suas falas. Fábio de Santana, intérprete de Demétrio, explica parte do processo de construção de sua personagem:

⁶⁵ LYSANDER – I am, my lord, as well derived as he,
As well possess; my love is more than his;
My fortunes every way as fairly rank'd,
If nor with vantage, as Demetrius';
And, which is more than all these boasts can be,
I am beloved of beauteous Hermia:
Why should not I, then, prosecute my right?
Demetrius, I'll avouch it to his head,
Made live to Nedar's daughter, Helena,
And won her soul; and she, sweet lady, dotes,
Devoutely dotes, dotes in idolatry,
Upon this spotted and inconstant man (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act I. Scene I, p. 280).

Foi um desafio pro meu núcleo, particularmente, porque Marcio queria que fizéssemos o texto, mas não queria que fizéssemos o texto cantado, né?! E como tem uma métrica, então sempre puxava pra uma música, puxava pra uma música. E o meu personagem, o Demétrio, ele não era rapper e Lisandro segurou mais pro lado do rapper. Então ele falou: “Não! Lisandro é rapper e Demétrio não. Demétrio segue outra linha”⁶⁶.

No entanto, Demétrio não elegeu nenhum outro estilo musical, delimitando um diferencial com relação à personagem opositora. Sem pontuar nenhum outro aspecto distintivo, para reapresentá-los visualmente, o diretor da produção brasileira avocou a similaridade entre os dois pretendentes de Hermia, esboçada no texto shakespeariano, e idealizou figurinos semelhantes para ambos, que mudam de acordo com sua condição na trama. Assim, inicialmente, quando agem sob as regras sociais atenienses, eles vestem batas brancas com saias marrons e jaquetas jeans com detalhes em preto. Entretanto, quando eles questionam e desafiam essas regras, passam a usar apenas as batas brancas com saias estampadas. Já no final do espetáculo, ao reverterem toda situação a seu favor, o traje é totalmente branco. (Figura 20)

Figura 20 – Demétrio e Lisandro (Fábio de Santana e Leno Sacramento)



Fonte: Fotografia Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

⁶⁶ SANTANA, Fábio de. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 05. Jul. 2009. 00: 04: 42 – 00: 05:11.

As cores branca e marrom, predominantes no figurino dessas personagens, antes de entrarem na floresta, são utilizadas, tomando por base a simbologia do candomblé. De acordo com Vogel *et. al.* (2007), Kileuy e Oxaguiã (2011), branco pode simbolizar a pureza e o início da existência, bem como a união entre o feminino e o masculino, enquanto o marrom é a cor da integração, além de representar as folhas do outono, que por sua vez, simbolizam as energias vitais do sol e da terra.

Nas cenas que ocorrem na floresta, a parte inferior da roupa de cor escura é retirada, revelando um tecido africano estampado em tons de amarelo ou vermelho, cores que estimulam a coragem e a força para realizar algo, segundo a simbologia de cores da umbanda, condizendo com o momento em que eles vão em busca do que desejam. (Figura 21)

Figura 21 - Demétrio e Helena (Fábio de Santana e Jamile Alves)



Fonte: Fotografia Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

Demétrio é rejeitado por Hermia e amado por Helena, que é, por sua vez, preterida pelo jovem. Nesses desencontros amorosos da trama, observa-se que, para a criação da figura dramática Helena, Shakespeare recorreu a uma das histórias da mitologia grega mais conhecida no Ocidente, a de Helena de Tróia, filha de Zeus e

Leda. Na narrativa grega, Helena era considerada a mulher mais linda que existia e sua beleza provocava até batalhas; o fato de ela ter sido raptada por Páris, príncipe troiano, originou a guerra de Tróia.

Shakespeare seleciona elementos da mitologia grega e os transmuta de maneira inovadora. Segundo Cecília Salles, esse tipo de ação é o que caracteriza a criação artística, que tem seu “papel transformador desempenhado pela percepção na ação do olhar sobre a realidade externa à obra em construção” (SALLES, 2011, p. 100). Assim, a Helena de Shakespeare, apesar de ser bonita, era insegura quanto à sua beleza, mas, ainda assim, sua formosura também provocou uma briga entre Lisandro e Demétrio, que disputavam o seu amor quando estavam sob efeito de magia. Esse encantamento remete ao texto *Elogio a Helena*, escrito em 414 a.C. por Górgias, filósofo e retórico ateniense, em que ele discorre sobre como a paixão se impõe sobre a razão.

É evidente o movimento transformador shakespeariano, na criação dessa personagem, no momento em que Lisandro e Demétrio transferem seu amor por Hermia para Helena. Nesse momento, vê-se a razão vencida pela paixão, o que parece ser não um sonho, mas um delírio, ou melhor, uma zombaria, situação risível criada pelo dramaturgo, chamada de chiste na área teatral.

HELENA – Ai, que ódio! Ai, que inferno! Vejo que estão os dois determinados a atacar-me para sua diversão. [...] (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato III. Cena II. p. 65. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).⁶⁷

[...]

HERMIA- Você não está falando o que pensa. Não pode ser! (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato III. Cena II. p.67. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).⁶⁸

Segundo a escritora, atriz e professora carioca, Cleise Mendes, o chiste mostra grande semelhança com os processos presentes na elaboração dos sonhos, pois a “reescritura engendrada pela elaboração onírica confere ao desejo uma representação alucinatória” (MENDES, 2008, p. 126). Isto é, com base nas teorias freudianas para a interpretação dos sonhos, essa estudiosa reitera que o sonho é a realização de um desejo reprimido.

⁶⁷ HELENA – O spite! O hell! I see you all are bent
To set against me for your merriment [...] (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act III. Scene II, p. 290).

[...]

⁶⁸ HERMIA – You speak not as you think: it cannot be. (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act III. Scene II, p. 291).

Logo, pensando nesse conceito, pode-se cogitar essa ação cênica como uma quimera, ou melhor, um desejo reprimido de Helena em uma das cenas mais divertidas e inesperadas da peça, como o próprio Puck anuncia na seguinte fala:

PUCK – Os dois cortejando Helena
 Não é diversão pequena;
 Pra mim o mais engraçado
 É aquilo que sai errado. (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*, 2012. Ato III. Cena II. p.57. Tradução de Barbara Heliodora)⁶⁹

Helena, figura central dessa cena, foi, até esse momento, excluída. Atribuem-se os conflitos psicológicos relacionados à rejeição e à baixa autoestima da personagem ao seu amor não correspondido, sendo ela quem mais fala do amor e de suas mazelas.

Tanto Helena quanto Hermia, na produção brasileira, são apresentadas com o mesmo figurino, mas suas compleições físicas e perfis psicológicos são completamente diferentes, tornando o figurino um indicador de que ambas as personagens têm uma estreita relação entre si, além de sugerir que elas têm a mesma posição social. Portanto, verifica-se que o estudo e a análise do texto dramático serviram para direcionar as escolhas do diretor sob a ótica afrocêntrica para a construção imagética dessas personagens.

Há elementos que caracterizam o núcleo dos jovens atenienses, como a maquiagem, que destaca os olhos para enfatizar a intrínseca ligação entre as emoções estimuladas pelo sentido da visão, característica presente no texto de Shakespeare, e as cores, branco e marrom. Assim, observa-se que os figurinos de Helena e Hermia seguem o padrão estabelecido para o núcleo de personagens: o branco da blusa decotada e o marrom da saia são versões femininas do vestuário masculino, acrescidos de um diferencial, os acessórios.

Os adereços confeccionados com búzios e palha são referências ao candomblé que fundamenta suas crenças no poder da natureza. Segundo Kileuy e Oxaguiã (2011, p. 155), “[...] o búzio detém várias utilidades, mas seu principal simbolismo é o uso no sistema oracular, o merindilogum. Ali se transforma na fala dos orixás, transmitindo aos homens os desígnios e as vontades deles”. Além disso, o búzio já foi usado como moeda

⁶⁹PUCK – Then will two at once woo one,-
 That must needs be sport alone;
 And those things do best please me
 That befall preposterously. (SHAKESPEARE. *A Midsummer Night's Dream*, 1994. Act III. Scene II, p. 290).

na África e, por isso, também representa riqueza e fartura, indiciando nos trajes a posição socioeconômica desses jovens.

O material usado nos brincos e no detalhe da gola é a palha-da-costa. De acordo com Kileuy e Oxaguiã (2011, p. 156), “a palha-da-costa produz um controle sobre os espíritos da natureza, esconde o sagrado da visão alheia e dá proteção àquilo ou àquele que a utiliza”. Assim, provavelmente, por ter observado, no texto de Shakespeare, que Helena e Hermia não foram enfeitiçadas, e que Oberon zelava por elas, o encenador brasileiro idealizou esse detalhe no figurino para justificar o fato de ambas permanecerem incólumes, bem como simbolizar a proteção dada a essas jovens conduzidas pelo amor. (Figura 22)

Figura 22 - Lisandro, Helena e Hermia (Leno Sacramento, Jamile Alves e Elane Nascimento)



Fonte: Fotografia Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

Já para a construção de Helena, apesar do foco na cultura afro-estadunidense, a produção realizada nos Estados Unidos apresenta também traços da cultura afro-latina, em detalhes do figurino de Lysandra e, principalmente, no perfil da personagem Helena, que profere partes de suas falas em espanhol; além disso, seus acessórios remetem ao ouro, símbolo de valor e riqueza, mas que também pode ser associado à exploração de minérios pelos colonizadores europeus nas Américas.

Quanto ao vestido com estampa de onça pintada, trata-se de um animal encontrado na América Central e do Sul, de onde milhões de imigrantes partem para tentar uma vida melhor nos Estados Unidos. A composição dessa personagem é uma referência verbal e visual aos locais em que a cultura de matriz africana se difundiu, Caribe e Américas, e que, por sua vez, influenciam a formação cultural estadunidense. (Figura 23)

Figura 23 - Helena (Jamie Rezanour)



Fonte: Fotógrafo Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

O alvo do amor de Helena, Demétrio, na versão estadunidense, remete à cultura urbana das ruas do Harlem. Ele é um *b-boy*, dançarino de *break* e *hip hop*; seu figurino é eclético, usando como acessório um colar de contas, semelhante a um *runjeve*, fio de contas, usado por adeptos das religiões afrodescendentes, que simboliza a ligação do ser humano com o divino (LODY, 2003, p. 282; KILEUY E OXAGUIÃ, 2011, p. 155). Além disso, traz padronagens diferentes na vestimenta, pois a calça é listrada e o colete estampado, inspirado na *pop art*, movimento artístico que traz à tona a discussão sobre a massificação da cultura e fazendo referência às obras de Roy Lichtenstein e Gary

Grayson, artistas plásticos estadunidenses que tinham as histórias em quadrinhos como elemento gerador de algumas de suas obras. (Figuras 24 e 25)

Figura 24 – Bang! Obra de Gary Grayson



Fonte: <https://br.pinterest.com/source/gary-grayson.artistwebsites.com>

Figura 25 - Hermia (Halle Morse) e Demétrio (Mathew Harris)



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

A maquiagem das personagens atenienses, na produção estadunidense, foi feita para parecer natural, com cores suaves próximas ao tom de pele dos artistas, provavelmente para contrastar com a maquiagem das personagens míticas que se

apresentam com muitos brilhos e cores, marcando a diferença entre o mundo real e o mítico dentro da trama.

Observa-se que, na versão estadunidense, o grupo de jovens aristocratas atenienses foi substituído por um núcleo de jovens aristocratas afro-estadunidenses, representantes do legado cultural do Harlem, bairro de Nova Iorque com influências de origem africana e latina. Cada uma das personagens tem um figurino específico, consoante às características percebidas no texto de Shakespeare e, posteriormente, transfiguradas sob a visão afrocêntrica e reapresentadas nas roupas usadas no espetáculo. Essa transformação remete à assertiva de Salles (2011, p. 100) ao explicar que a “metamorfose, se observada sob o prisma da ação da percepção, implica em momentos de apropriação” da realidade externa à obra em construção.

4.1.2 Os Artesãos-atores

Todo o conhecimento do artista, seja ele teórico ou empírico, contribui para o ato criador. Pode-se constatar isso, por exemplo, nos eventos que ocorrem no núcleo das personagens artesãs, que pode ter usado como referência tanto um texto da Antiguidade, como o contexto social no qual o criador está inserido.

Observa-se que a estrutura social apresentada na comédia shakespeariana em foco pode ser uma releitura da sociedade ideal, criada por Platão (428 a.C. – 347 a.C.), na obra “A República”, escrita no século IV a.C, na qual a sociedade é dividida em três estratos: trabalhadores manuais, guerreiros e governantes.

Mas, percebe-se, também, que o Bardo transforma suas impressões sobre o contexto sócio-histórico que vivencia em situações cômicas. Assim, as agruras das questões socioeconômicas de sua época, principalmente, a hierarquização das classes sociais, aparecem amenizadas ao serem reconstruídas em situações risíveis, como na cena em que o grupo de trabalhadores ocupados em montar uma peça, para ser apresentada aos nobres, discute a atuação de cada um:

CUNHA – Mas se você rugir de modo pavoroso, assustará a Duquesa e as damas de tal modo que elas vão gritar. E isso seria o suficiente para que nos enforcassem a todos.

Todos – Isso nos enforcaria a nós todos, todos filhos de nossas mães (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato I. Cena II, p. 23. Tradução de Beatriz Viégas-Faria).⁷⁰

Verifica-se, neste excerto, a consciência da classe trabalhadora sobre a posição e a função social que lhes foram impostas, bem como sua inferiorização diante dos sujeitos à sua volta. O que se vê é uma classe ainda passiva, mas que começa a refletir a respeito das condições injustas a que são submetidos por conta do desprestígio socioeconômico.

Obviamente, por questões cronológicas, que não se trata de uma menção a ideias socialistas, mas é importante destacar que, entre os séculos XVI e XVIII, na Europa, período chamado de Pré-Capitalista ou Capitalismo Comercial, já havia indícios de descontentamento com a situação vigente, mesmo sem haver articulações que defendessem o trabalhador. O economista inglês Adam Smith e o escocês David Ricardo, a partir do século XVIII, são uns dos primeiros filósofos e economistas a discutir sobre o valor do trabalho, observando que as classes dominantes se apoderavam do capital produzido pelo trabalho das classes dominadas (MARTINS, 2015). Posto isso, constata-se que essa situação é mantida nas encenações em questão, já que essa é a estrutura básica do capitalismo contemporâneo, ainda que, com as devidas adaptações.

No texto da peça, o dramaturgo nomeia cada personagem do núcleo de trabalhadores braçais de acordo com sua profissão, como se sua condição social fosse determinada desde seu nascimento e isso fosse imutável. O nome do carpinteiro, Quince, se assemelha à pronúncia, em inglês, da palavra *quoins* /kwɔɪns/, que é uma peça de ferro ou madeira, cortada em ângulo agudo, usada para rachar lenha, e dispositivo utilizado na carpintaria. O nome do marceneiro, Snug, refere-se ao ajuste feito pelos artesãos na construção de móveis. O significado do nome do tecelão Bottom, em inglês, tem relação com a parte inferior ou traseira de algo, pensando nas associações semânticas que se podem estabelecer na língua inglesa com esse vocábulo. Percebe-se, então, que o termo *bottom* pode ser ligado à palavra nádegas, que em inglês é *ass* e que, por sua vez, também pode significar asno, animal no qual esse personagem é transformado no decorrer da trama. O remendador de foles, Flute, que significa flauta, tem esse nome por conta de sua profissão estar associada ao reparo de um instrumento

⁷⁰QUINCE – Na you should do it too terribly, you would fright the duchess and the ladies, that they would shriek; and that were enough to hang us all.

All – That would hang us, every mother's son. (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act I. Scene II, p. 282)

de sopro. Popularmente, o significado do nome do funileiro Snout é nariz proeminente, e *tinker*, termo que nomeia sua profissão em inglês também pode significar algo feito por um amador. O nome do alfaiate, Starveling, significa faminto, provavelmente, uma alusão ao estereótipo de que o profissional que trabalha com vestuário costuma ter a estrutura física delgada.

Na versão estadunidense, esse núcleo tem profissões bem diferentes das indicadas no texto shakespeariano. Elas foram substituídas e, por conseguinte, não há relações semânticas entre o nome e a profissão. Na verdade, o diretor observou as pessoas que trabalhavam no parque, onde faziam os ensaios e, a partir disso, fez suas adaptações: Quince é um guardador de carros; Bottom é um segurança; Snout, um percussionista sem-teto; Flute, um jardineiro, Snug, um zelador; Starveling, um recepcionista. Contudo, ainda que em contextos diferentes, o discurso sociopolítico e o jogo de poder são os mesmos no século XVI ou XXI, no Hemisfério Sul ou Norte.

O encenador estadunidense, Emeka (2014), explica o conceito artístico usado para a criação desse núcleo.

Queria que os artesãos viessem do mundo contemporâneo do Harlem, você sabe, [...] a peça é a convergência dos mundos, você sabe, [...] isso não é algo que eu decidi, foi Shakespeare. Shakespeare tem essa convergência do mundo de fadas, a convergência da aristocracia e a convergência do homem comum, você sabe, todos mundos se reúnem. Os artesãos, nesta produção, representam os trabalhadores do cotidiano do Harlem⁷¹. (Tradução nossa)

Constata-se, com essa declaração, que, interpretando e replicando os atos criativos shakespearianos, o encenador deu início ao processo de construção do figurino dos artesãos. Emeka (2014) desvenda como se deu a materialização do conceito artístico, ao declarar em entrevista:

Os artesãos... Peter Quince foi um diretor de um parque, um líder do centro do parque, porque estávamos em um parque. É engraçado porque peguei a ideia daquele traje, eles se trocavam, enquanto nós éramos uma equipe ensaiando em um centro do parque para atuar e

⁷¹ I wanted the mechanicals to come from a very contemporary Harlem world, you know, [...] the play is the convergence of worlds, you know, [...] that's not something that I decided, that was Shakespeare. Shakespeare has this convergence of fairy world, the convergence of the aristocracy and the convergence of everyday man, you know, all come together, the mechanicals in this production represent the everyday working men in Harlem (EMEKA, Jusitn. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night's dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00: 10: 48 – 00: 11: 26).

assim, originalmente, eu tive essa ideia sobre essas pessoas contemporâneas no Harlem, que podíamos ver na rua enquanto nós ensaiávamos e vi pessoas trabalhando no centro e comecei a dizer: Sabe de uma? Peter Quince é como aquela pessoa lá que está andando por aí, pegando o lixo lá, então, em seguida, no início da peça, tínhamos os artesãos que andavam por ali, eles se pareciam com os trabalhadores do parque, eles, literalmente, se pareciam com os mesmos trabalhadores que estavam andando por lá, e você realmente sequer sabia que eles estavam na peça, você sabe, e Bottom era um segurança porque você vê a polícia e a segurança pelo parque, por isso não houve problema quando Bottom começou a peça na plateia, agindo como um segurança, dizendo a todos: Você está bem? Você está bem? Então a ideia era que os artesãos viessem da plateia, e entrassem na peça⁷². (Tradução nossa)

Assim, nota-se, que aliado às ações de interpretar e recriar um texto de Shakespeare, há o ato de perceber aspectos do contexto sociocultural em que está inserida a obra em devir, e, por conseguinte, ocorre a adequação desse objeto de arte em construção ao seu entorno. Há, então, uma reestruturação do núcleo dos artesãos, cuja gênese se realiza a partir da percepção de mundo do encenador. Abordando a questão da percepção artística, Salles comenta:

A percepção artística é o instante em que o artista vai tateando o mundo com olhar sensível e singular. Sondar o mundo é uma forma de apreensão de informações, que são processadas e que ganham novas formas de organização. A percepção é, portanto, uma possibilidade de aquisição de informação e, ao mesmo tempo, obtenção de conhecimento (SALLES, 2011, p. 127).

A síntese dessa percepção artística, transformada em ato criativo, pode ser observada no plano de figurino criado para conduzir o trabalho da equipe técnica de figurino (Figuras 26, 27 e 28):

⁷² The mechanicals... Peter Quince was like a park's director, a park center leader, because we were at a park. It's funny because I got the idea from their costumes a lot they changed as we were a crew rehearsing in a park center to perform and so originally I had this idea on contemporary people in Harlem that we might see on the street as we rehearsed and I saw people working in the center and I started saying: You know what? Peter Quince is like that person there with the whistle, and you know, Snout is like that person there who is walking around picking up garbage in there so in the beginning of the play we had the mechanicals walking around they look like park's workers, they literally look like the same workers that were walking around and you didn't really even know they were in the play, you know, and Bottom was a security guard because you see police and security guard in the set so it's ok when Bottom started the play by being out in the audience just acting like a security guard, saying to everybody: Are you alright? Are you alright? So the idea was to that the mechanicals came from the audience, they came into the world of the play. (EMEKA, Jusitn. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night's dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00:07:32 – 00:09:02).

Figura 26 – Plano de figurino dos artesãos



Fonte: Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka, 2013.

Figura 27 – Artesãos estadunidenses



Fotógrafo: Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Figura 28 – Artesãos (Keith Oliver, Tim Johnson, Anthony Merchant)

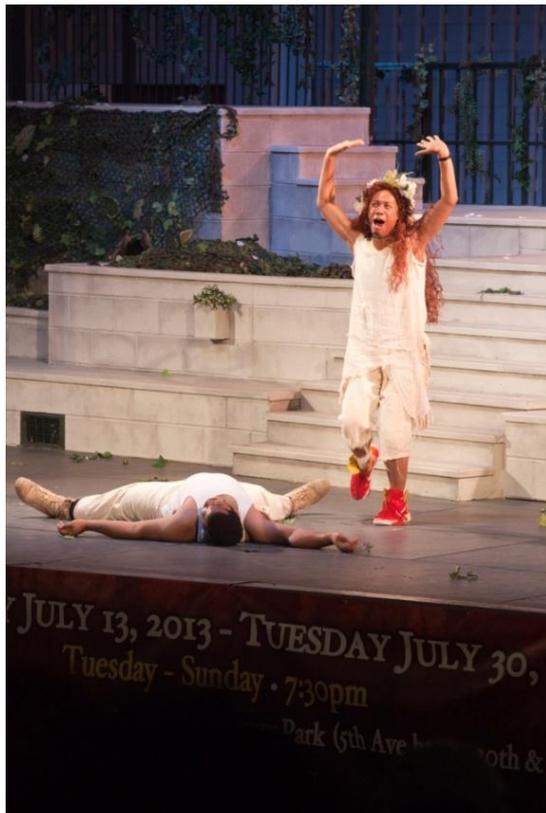


Fonte: Fotógrafo Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

No quinto ato do texto dramático, o grupo de artesãos apresenta o Prólogo no Interlúdio da peça “A mui lamentável história de Píramo e Tisbe” para o Duque de Atenas e seus convidados. Em ambas as encenações, nesse ato, há a troca de figurino dos artesãos, sendo substituídas as roupas simples do dia a dia por roupas especiais para o espetáculo, o que marca, cenicamente, a mudança, ainda que temporária, de uma situação de invisibilidade e desprestígio social para uma posição de certo prestígio e reconhecimento de valor.

O figurino dos artesãos, no quinto ato da versão estadunidense, é caracterizado pela composição monocromática e simples, que apenas se destaca por conta dos acessórios, como peruca, fantasia e chapéus. De fato, todo o elenco do espetáculo, no último ato, se apresenta com o figurino em cores neutras, como branco e bege, possivelmente para denotar igualdade entre as classes sociais e as personagens da trama, indiciada no final do texto shakespeariano. O modelo de roupa de todos os personagens desse núcleo, no último ato, é igual: camiseta e calça em diferentes tons de bege, como pode ser observado nas figuras 29 e 30.

Figura 29 - Artesãos em “A mui lamentável história de Píramo e Tisbe”



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Figura 30 - Artesãos em “A mui lamentável história de Píramo e Tisbe”



Fotógrafo: Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Simbolicamente, a cor e a modelagem desse figurino materializam o entendimento dos discursos expressos no texto dramático, que mostra a trajetória dos artesãos artistas como grupo social desacreditado que passa a ser respeitado, provisoriamente, na eventual posição de artistas exercida durante sua apresentação nos festejos do casamento. Assim, optou-se por reforçar o discurso de igualdade social a que a trama é conduzida no final.

Na versão brasileira, as profissões do núcleo de trabalhadores do texto fonte permaneceram as mesmas, contudo, no texto traduzido por Barbara Heliadora, utilizado para essa montagem, os nomes foram substituídos por equivalentes em português, Quince passou a ser Quina, por conta da aproximação fonética e não semântica; Snug transformou-se em Justinho, que remete a ajustamento, apelido criado pela tradutora em alusão ao sentido do nome no texto dramático de partida; já Bottom virou Bobina, que é um carretel com linha, fazendo referência à profissão da personagem. Flute tornou-se Sanfona, pois, além de ser um instrumento mais presente nas manifestações culturais brasileiras do que a flauta, também faz parte do grupo de instrumentos aerofones, ou seja, assim como a flauta o som é produzido pela vibração do ar. Snout e Starveling foram transformados em Bicudo e Fominha, respectivamente. Ambos os nomes criados para essas personagens têm relação semântica com o significado existente no texto

dramático. Em entrevista, o ator Jorge Washington, intérprete de Bobina, revela como foi a concepção do núcleo dos artesãos.

Uma das primeiras coisas que Marcio falou pra gente foi, assim: “Esses caras têm tudo pra ‘ser palhaço’, pra ‘ser ridicularizado’ e eu não quero isso. A gente vai ter que partir do princípio de que eles são trabalhadores, são pessoas que ‘tá’ acreditando que vai mudar de vida a partir dessa busca deles de montar um espetáculo pra apresentar na noite do sei lá do que, então ele desmitificou logo essa coisa de besteiro! [...] (sic) (WASHINGTON, 2009).⁷³

Visualmente, esse núcleo apresenta-se com figurino simples, majoritariamente, em cores terrosas e tons pastel, que denotam rusticidade, combinados com calças jeans. Esse vestuário e os elementos cênicos, que remetem ao contexto de um bar popular, constituem a identidade visual desse núcleo, que reapresenta, de maneira cômica, o discurso da classe socialmente desprestigiada. (Figura 31)

Figura 31 – Artesãos brasileiros



Fotógrafo: Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela produção do Bando de Teatro Olodum.

Diferente da versão estadunidense, na releitura brasileira, privilegiou-se o cunho comemorativo do “final feliz” da peça, e, assim, para a encenação do último ato, Zuarde

⁷³ WASHINGTON, Jorge. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 05. Jul. 2009. 00: 07: 52 – 00: 08: 18.

Junior, artista plástico e figurinista, criou um figurino com base na Congada e na Romaria, pois ambas as manifestações são de matriz africana e exercem a função de perpetuar as tradições do cortejo na diáspora.

Segundo Sanchis (1992), a Romaria é uma peregrinação popular a um local que foi sacralizado por devoção a um santo. Já a Congada é uma manifestação cultural popular que tem esse nome por representar a coroação do rei do Congo. Segundo Tinhorão (2008), a Congada é uma das mais antigas dramatizações de origem africana.

[...] acompanhada de sons de percussão e danças, [...] realizada no âmbito das confrarias de Nossa Senhora do Rosário e que, antes de firmar uma tradição ligada à história dos escravos e seus descendentes crioulos no Brasil, constitui a mais antiga criação cultural dos africanos subequatoriais no próprio território de Portugal, a partir de meados do século XV (TINHORÃO, 2008, p. 107).

As fantasias tradicionais, usadas nessa festa popular, são coloridas e brilhantes (SOUZA, 2002). Em entrevista concedida por ZuarTE Junior (2010) para esta pesquisa, ele revela que:

[...] esse trabalho de *Sonho de uma noite de verão* é muito galgado na questão do popular mesmo, né?! Tudo com um colorido muito grande tem uma riqueza de texturas, me lembro que tem a roupa do São Jorge mesmo então ela foi tricotada com um material que é muito especial, que é sacos de café, na verdade, então tem uma coisa que é um dourado e foi feito por uma grande pessoa do teatro aqui da Bahia, que foi a Zoila, quem teceu a armadura, quem teceu parte dessa roupa que é muito bonita e tem uma resposta cênica que é muito grande, muito forte. (sic) (ZUARTE JUNIOR, 2010).⁷⁴

Explicando que a criação do figurino dos artesãos artistas tem como base o conceito estético dos trajes usados em festas populares, como as Congadas e as Romarias, caracterizadas por uma diversidade de cores e texturas, observa-se, também, a mistura de diferentes tipos de materiais, como pedrarias, fitas de cetim, toalhas de banho e sacos de café e açúcar. (Figura 32)

⁷⁴ ZUARTE JUNIOR. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, Mar. 2010. 00: 51: 40 – 00: 52: 24.

Figura 32 - Artesãos em “A mui lamentável história de Píramo e Tisbe”



Fotógrafo: Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

Cada personagem desse núcleo, na versão brasileira, tem um traje diferente no quinto ato. Fominha (*Starveling*), o alfaiate, que interpreta o Luar, foi o único a ter a roupa confeccionada com a técnica de tricô, utilizando como linha o fio de sacos de café. Esse traje alude à imagem do santo católico, São Jorge, associado à lua por meio da crença popular de que as manchas na lua são a representação do santo e sua espada. (Figura 33)

Figura 33 - Croqui do figurino do Luar



Fonte: Equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum, 2006.

Já para a criação da vestimenta da personagem Quina (Quince), o carpinteiro, que interpreta o Prólogo, no Interlúdio da peça, utilizaram-se como referência os rituais religiosos do catolicismo, expressos através da réplica de uma igreja colocada no topo da sua cabeça. Trata-se de uma alegoria que representa o sincretismo religioso dos Folgedos, manifestação folclórica brasileira que teve origem na junção de elementos da religião católica com as religiões de matriz africana. (Figura 34)

Figura 34 - Croqui do figurino do Prólogo



Fonte: Equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum, 2006.

As roupas utilizadas nos Folgedos e também no Maracatu, manifestação cultural pernambucana de matriz africana, são multicoloridas. Essa expressão da cultura popular foi criada a partir de uma festa de coroação instituída pelos donos do engenho como forma de controlar os negros escravizados, pois os reis e as rainhas eram protegidos pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, instituições do catolicismo.

Esses festejos foram as imagens geradoras, usadas para a criação do figurino de Bobina (*Bottom*), que atua como Píramo, e também para as roupas do Muro, representado por Bicudo (Snout), e ainda a do Leão, personagem de Justinho (Snug). (Figuras 35 e 36)

Figura 35 - Croqui figurino do Muro



Fonte: Equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum, 2006.

Figura 36 - Croqui figurino do Leão



Fonte: Imagem cedida pela equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum, 2006.

Já para o traje de Tisbe, interpretado por Sanfona (Flute), o remendador de foles, a referência é o Reisado de Congo, festa popular brasileira que mescla festas religiosas de matriz africana e aspectos do catolicismo. (Figura 37)

Figura 37 - Croqui figurino de Tisbe



Fonte: Equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum, 2006.

Percebe-se, na diferença entre os figurinos das duas peças, principalmente, nos trajes do quinto ato, que os códigos empregados para reproduzir os discursos do texto dramático fazem parte de um elaborado plano que intenta, por meio visual, consolidar a construção das personagens, bem como seguir o conceito artístico proposto para o espetáculo. Assim, a ideia para representação do mundo mítico e do real, nos espetáculos em questão, é formulada de maneira semelhante, por meio de aproximações entre a peça shakespeariana e as manifestações folclóricas, que são resultantes das interações socioculturais e históricas, nas quais as obras se inserem. No mundo real, destacam-se as hierarquias sociais e, no mundo mítico, foca-se o intangível ao fundamentar a recriação das personagens mágicas na mitologia africana na diáspora.

5 A RECRIAÇÃO DAS PERSONAGENS MÍTICAS

*Há mais coisas entre o céu e a terra [...] do que sonha
nossa vã filosofia (SHAKESPEARE. Hamlet, 1600. Ato I.
Cena V).*

Para entender os caminhos percorridos na construção das personagens míticas, foram considerados alguns dos indícios que pudessem apontar as escolhas dos artistas durante o processo criativo. Foram analisados desde fotos e registros fílmicos do espetáculo, até declarações dos envolvidos na produção da peça, levando em consideração a reflexão dos próprios artistas sobre sua atividade.

Assim, esta seção se situa no limiar da interpretação entre o tangível e o figurativo, buscando-se analisar a associação da materialidade do objeto de arte com suas concepções ideológicas e estéticas, que dialogam com as mitologias greco-romanas e de ascendência africana. O diálogo entre culturas resultou na construção das personagens míticas presentes na obra shakespeariana e, posteriormente, norteou a reconstrução dessas personagens nas encenações aqui estudadas.

Com o foco na criação das figuras dramáticas das peças em estudo, que constituem, especialmente, o grupo de personagens míticas, é relevante destacar a importância do universo mitológico como fonte de informações e imagens geradoras dos espetáculos. O mito é definido de diferentes formas nas mais variadas áreas do conhecimento, e Barthes (2013) o considera um discurso formado por signos visuais e verbais, historicamente determinado e que rerepresenta o mundo, assim contribuindo para a construção de sistemas de conhecimento e crença. Já Joseph Campbell (1990, p. 16) afirma que os mitos “são os sonhos do mundo. São sonhos arquetípicos, e lidam com os magnos problemas humanos”. Ambas as concepções levam em consideração as interpretações e reconstruções do contexto em que nasce a obra e que o ser humano faz de seu entorno. Frye (2000, p. 39) consegue sintetizar essas ideias, ao afirmar:

[...] o mito é uma forma de arte verbal e pertence ao mundo da arte. Como a arte, e diferentemente da ciência, ele lida não com o mundo que o homem contempla, mas com o mundo que o homem cria. A forma total de arte, por assim dizer, é um mundo cujo conteúdo é a natureza, mas cuja forma é humana; por isso, quando ela “imita” a natureza, a natureza assimila as formas humanas.

Diante dessas assertivas, observa-se que os processos criativos em questão privilegiaram a mitologia e a sua reconstrução, ao produzir um mundo alternativo para o restabelecimento da ligação do indivíduo, ou melhor, das personagens com suas vontades e convicções, sem a necessidade ou obrigatoriedade de se ter que seguir ou obedecer a qualquer convenção social dentro da narrativa. Assim, criou-se um espaço de possibilidades infinitas, no qual todos os acontecimentos improváveis que ocorrem são fundamentados e justificados pelo amor.

Segundo Campbell (1990, p. 213), “a mitologia, de modo geral, não lida efetivamente com o problema do amor pessoal, individual”, mas, no caso das cenas em que as personagens inspiradas na mitologia estão presentes, o amor aparece como motivação de ações transgressoras contra as normas sociais atenienses, como pode ser constatado no trecho a seguir:

OBERON – Faz-me o favor, Titânia! Como podes olhar assim enviesado a minha conquista de Hipólita, sabendo que sei de teu amor por Teseu? Não foste tu quem o conduziu numa noite mal iluminada para longe de Perigônia, a quem ele desonrou? E não o obrigaste a quebrar as juras de fidelidade que tinha ele com a linda Egle, por causa de Ariadne e Antíopa? (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. 2006. Ato II. Cena I. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. p. 29 - 30).⁷⁵

Mesmo Titânia negando o ocorrido, o excerto revela fragmentos do passado dos casais Oberon e Titânia, Teseu e Hipólita, bem como são emparelhadas figuras dramáticas reais e míticas. Ademais, percebe-se que o amor é considerado como força antagônica à ordem social, pois, em seu nome, a traição e a violência são praticadas, atos condenáveis socialmente.

Contudo, embora o amor, geralmente, não seja a temática principal da mitologia, os estágios da vida são seu argumento fundante, incluindo elementos, como ciclos da natureza, cerimônias de iniciação, matrimoniais e ritos de passagem, chamados por Campbell (1990) de ritos mitológicos e, neles, a abordagem do sentimento amoroso

⁷⁵OBERON – How canst thou thus, for shame, Titania,
Glance at my credit with Hippolyta,
Knowing I know thy love to Theseus?
Didst thou not lead him through the glimmering night
From Perigenia, whom he ravished?
And make him with fair Aegle break his faith,
With Ariadne and Antiopa? (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act II. Scene I. p. 283).

pode ocorrer. Observa-se a recriação de alguns desses ritos, na trama shakespeariana, mais especificamente, na justaposição dos festejos do casamento de Teseu e Hipólita e as festividades do solstício de verão que, segundo Frye (2000, p. 21), “[...] é a expressão deliberada de um desejo de sincronizar energias humanas e naturais”. Essa associação do imaterial e do sensível na trama é importante por tornar o mundo mítico mais inteligível para a audiência. Além disso, na comédia shakespeariana em questão, o espaço onde acontece a maior parte das ações referentes a essa contraposição entre o material e o incorpóreo é a floresta, fora dos limites da cidade de Atenas, o que também acaba por determinar a caracterização das personagens de um núcleo marcado pelo contraste entre a fantasia e a realidade.

5.1 A MITOLOGIA EUROPEIA COMO MATÉRIA-PRIMA PARA A CRIAÇÃO DAS PERSONAGENS MÍTICAS

Na história da mitologia europeia, os seres mitológicos são concebidos, segundo Campbell (1990), à semelhança do ser humano, porém têm mais poder sobre a natureza. As fadas, por exemplo, são figuras comuns às culturas celtas, germânicas, nórdicas e anglo-saxônicas; elas, supostamente, têm o poder de intervir nos elementos naturais, de gerar luminosidade e transferir energia de um lugar a outro.

Titânia, rainha de duendes e fadas, foi criada por Shakespeare a partir do folclore medieval europeu e seu nome, provavelmente, foi retirado do poema narrativo, *Metamorfoses (Metamorphoseon)* de Ovídio, de 8 d. C. (Ryan, 2009). A personagem Titânia é uma mulher forte, independente e impositiva, que desafia as normas sociais machistas, contrapondo-se à submissão da personagem de Hipólita. Seu posicionamento insubordinado simboliza o conflito entre gêneros, como pode ser observado em:

TITÂNIA – O quê? Oberon, o ciumento? Fadas, duendes, embora daqui. Desisti de com ele partilhar cama e companhia.

OBERON – Calma, aí, criatura teimosa, volúvel: não sou eu o marido e senhor de tua pessoa?

TITÂNIA – Então devo ser eu a esposa e senhora [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato II. Cena I. Tradução de Beatriz Viégas-Faria p. 29)⁷⁶.

⁷⁶TITANIA – What, jealous Oberon! – Fairies, skip hence:
I have forsworn his bed and company.
OBERON – Tarry, rash wanton: am not I thy lord?

[...]

OBERON—Então você pode corrigir isso; só depende de você. Por que Titânia desobedeceria ao seu Oberon? [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato II. Cena I. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. p. 31).⁷⁷

A posse pela criança indiana é o pretexto para o desentendimento entre Oberon e Titânia e o que impulsiona o plano do rei dos duendes, visando punir e humilhar a rainha das fadas e dos elfos por sua autonomia e desobediência. É dessa forma que Titânia acaba enfeitiçada e se envolve com Bottom, depois de transformado em asno. Contudo, mesmo apaixonada por Bottom, sob o efeito da magia, estado em que se esperaria dela um comportamento mais dócil, esta continua sendo dominadora e imperativa, controlando todas as ações do tecelão encantado.

TITÂNIA – Dorme, que te aninho nos meus braços. Fadas, duendes, vão-se embora, e espalhem-se por aí. (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato IV. Cena I. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. p. 85).⁷⁸

Pode-se observar, nesse excerto, que Titânia apresenta uma atitude autoritária também com as fadas de seu reino, personagens criadas por Shakespeare a partir de contos populares da cultura oral europeia, bem como de figuras mitológicas da Grécia Antiga; trata-se de espíritos da natureza, denominados de ninfas. No texto do Bardo, seus nomes fazem referência a elementos naturais: *Peas-blossom*, na tradução de Barbara Heliodora passou a ser Ervilha de Cheiro; *Cobweb* foi traduzido como Teia de Aranha; *Moth*, traduzido como Mariposa; e *Mustard-seed* foi chamada de Semente de Mostarda. Como em várias cenas da trama, nesse trecho, aparecem também traços de sexualidade: antes de dormir, no final dessa cena, a rainha pede que Bottom se deite em seus braços e ordena que todos saiam do local, assim sugerindo que teriam um contato mais íntimo como casal. Pode-se também citar, como exemplo das conotações de erotismo, as cenas dos quatro jovens atenienses na floresta, que se comportam de maneira totalmente diferente de quando estão na cidade.

Leia-se no excerto a seguir:

TITANIA – Then I must be thy lady [...] (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act II. Scene I. p. 283).

⁷⁷OBERON – Do you amend it, then; it lies in you:

Why should Titania cross her Oberon? [...] (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act II. Scene I. p. 284).

⁷⁸TITANIA – Sleep thou, and I will wind thee in my arms – Fairies, be gone, and be all ways away. (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act IV. Scene I. p. 294).

TITÂNIA – Vamos lá, sirvam o cavalheiro. Levem-no até o meu caramanchão. A lua, parece-me, exhibe um olhar lacrimajante e, quando ela chora, choram todas as florezinhas, lamentando-se por alguma castidade violentada. Amarrem a língua do meu amor, tragam-no em silêncio. (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato III. Cena I. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. p. 57).⁷⁹

Observa-se, ainda, a presença da sexualidade nas cenas em que são comentadas algumas das ações da personagem Oberon, rei dos seres mágicos. Contudo, nesse caso, há a denotação de machismo e promiscuidade; evidenciando-se, então, aspectos da personagem, que aparece como prepotente, machista e ciumenta. Por conta dessas características, Oberon exerce um papel importante dentro da trama, pois é devido ao seu ciúme e a sua prepotência, que ele arquiteta um plano de vingança. A partir dele, serão geradas mais complicações e situações cômicas.

Puck ou Robin Goodfellow é o súdito de Oberon e efetivo autor de brincadeiras embaraçosas, como a de transformar, parcialmente, o tecelão em asno. Também é responsável por enganos e confusões, como a paixão inesperada de Demétrio e Lisandro por Helena. Segundo Ryan (2009), a personagem Puck foi criada por Shakespeare, tendo como referência a figura folclórica europeia homônima, considerada malévola.

O pernicioso e debochado Puck shakespeariano é a personagem mais burlesca da trama, pois se diverte ao realizar, assistir e depois relatar as brincadeiras que ele arquitetou. No texto, mais especificamente, na primeira cena do segundo ato, há uma longa descrição dessa figura dramática, apontando pontos positivos e negativos de seu caráter escarnekedor, festivo e festeiro.

O dramaturgo, novamente, cruza ficção e realidade, mas, dessa vez, alinhando o enredo à presença do leitor/espectador. Na cena final, a personagem Puck, que cria e soluciona diversos conflitos na trama, também arremata a peça, falando ao público que, caso alguém tenha se ofendido com o que assistiu, que apenas imagine que tudo não passou de um sonho. Além disso, o elfo se compromete a reestruturar o espetáculo, o que pode ser interpretado como um modo de falar ao espectador sobre o caráter de incompletude da obra de arte. Lê-se:

⁷⁹TITANIA – Come, wait upon him; lead him to my bower.
The moon methinks looks with a watery eye;
Lamenting some enforced chastity.
Tie up my love's tongue, bring him silently. (SHAKESPEARE. *A Midsummer night's dream*. 1994. Act IV. Scene I. p. 289).

BUTE⁸⁰ - [...] Perdoai-nos, e haverá emenda.
 No caso de sorte imerecida,
 Escapando nós de vaias viperinas,
 Como sou um Bute honesto,
 Das retificações eu me encarrego.
 Não sou Bute mentiroso
 E dou boa-noite a todos.
 Palmas, se quiserdes bater!
 Em troca, vou a peça refazer (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 2006. Ato V. Cena I. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. p. 120)⁸¹.

5.2 AS PERSONAGENS MÍTICAS: AS RELAÇÕES ENTRE AS MITOLOGIAS GRECO-ROMANA E AFRICANA

Com relação à recriação dessas personagens míticas pelos encenadores brasileiro e estadunidense, observa-se que as figuras dramáticas foram transformadas, ações chamadas por Salles (2011, p. 108) de procedimentos criativos, os quais são “[...] agentes responsáveis pela metamorfose ou pela construção artística”.

Assim, com base na análise e na interpretação do texto shakespeariano, mas, também, considerando o contexto sociocultural do período em que foi produzido, tanto o grupo teatral brasileiro, quanto o estadunidense adotaram formas de recriar as personagens míticas a partir de uma perspectiva afrocêntrica. Por isso, o figurino e a maquiagem dessas figuras dramáticas fazem alusão à mitologia africana, sendo que suas múltiplas cores e formas reapresentam a arte tribal dos povos da África, restituindo-lhes, então, elementos da história e da cultura de matriz africana.

Considerando que os gregos tinham divindades muito semelhantes às das religiões de matriz africana, pois “[...] eram deuses guerreiros, sensuais, justos, mas ao mesmo tempo ciumentos, possessivos e cheios de tramas” (CARMO, 2006, p. 24), os

⁸⁰Na tradução de Beatriz Viégas-Faria, a personagem Puck é chamada de Bute.

⁸¹PUCK – [...] If you pardon, we will mend.

And, as I am an honest Puck,

If we have unearned luck

Now to ‘scape the serpent’s tongue,

We will make amends ere long;

Else the Puck a liar call:

So, good night unto you all.

Give me your hands, if we be friends,

And Robin shall restore amends. (SHAKESPEARE. *A Midsummer night’s dream*. 1994. Act IV. Scene I. p. 301).

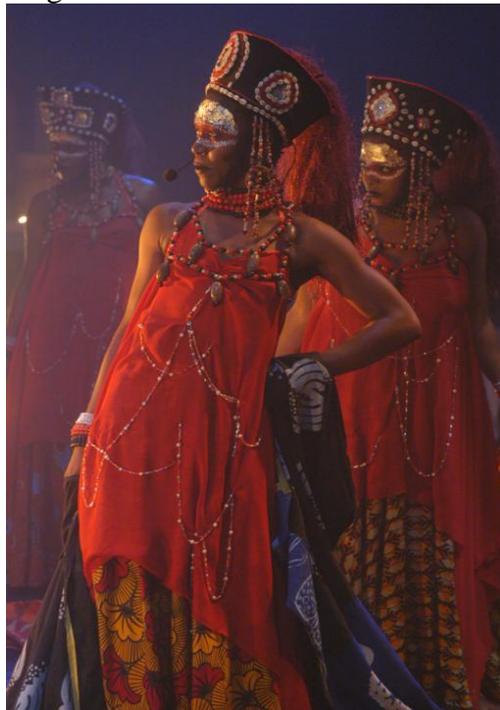
encenadores dos espetáculos em questão substituíram as referências à mitologia grega, feitas no texto dramático, por elementos da mitologia africana na diáspora.

Na montagem brasileira, Titânia e as fadas simbolizam a energia feminina. A personalidade forte e impositiva da rainha dos duendes e das fadas shakespearianas foi associada ao orixá Iansã. Orixás são divindades oriundas de forças da natureza em religiões de origem africana, e Iansã, também conhecida como Oiá, segundo Mario Cesar Barcellos (2010, p. 40), “[...] é senhora da etnia mondubi. É a divindade que rege os ventos, senhora dos raios, a mulher de que domina os furacões e ciclones. Iansã é a orixá do fogo, do calor; guerreira e regente das paixões”.

O conceito estético do figurino de Titânia e das fadas faz alusão ao fato de Iansã ser, segundo Helena Theodoro (2010, p. 104), “[...] ligada ao elemento ar e de princípio feminino”; por isso, os mantos utilizados pela rainha e suas súditas foram feitos com um tecido que produz um efeito visual que alude à sinuosidade do fogo e à fluidez do ar. As cores predominantes são o vermelho, o marrom e o amarelo, tonalidades atribuídas a esse orixá. Segundo Theodoro (2010), na tradição nagô, a cor de Iansã é o vermelho-sangue, enquanto que, na nação keto, sua cor é um vermelho amarronzado, variações que estão presentes no figurino das fadas que acompanham a rainha. Quanto às pedrarias e sementes que enfeitam seus vestidos e adereços, estes representam a imagem da terra rica e fecunda, considerada um símbolo feminino. São também referências aos “elementais” que, no candomblé, representariam os espíritos que atuam no campo vibratório de cada orixá e, neste caso, estão ligados à terra (MOSSO, 1997).

As sacerdotisas de Iansã “[...] têm vestimentas, paramentos e contas de colar vermelho como o sangue que circula nas veias, sendo a representação do axé da realização que tudo move e individualiza” (THEODORO, 2010, p. 105). Dessa forma, pode-se observar a estilização dos trajés dessas sacerdotisas no figurino de Titânia e das fadas. (Figura 38)

Figura 38 - Titânia e as fadas



Fonte: Fotógrafo Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.

Na mitologia afro-brasileira, Iansã é a mulher predileta de Xangô. Segundo Theodoro (2010, p. 107), Iansã é “[...] representada pelo relâmpago e Xangô, pelo trovão [...] Iansã reina soberana com Xangô, comandando as tempestades”. A ligação entre essas divindades também simboliza a conciliação entre o feminino e o masculino. Assim, o encenador brasileiro considerou que o arquétipo da mitologia brasileira de matriz africana, que tem características semelhantes à figura dramática de Oberon, marido de Titânia, é Xangô.

Segundo Barcellos (2010, p. 35), Xangô é “[...] o rei mítico da cidade de Oyó, na Nigéria, e deus da justiça, senhor das pedreiras e deus do trovão”. Na Bahia, Xangô tem diferentes nomes em algumas das nações de candomblé, mas suas características pouco variam; é um orixá guerreiro e justiceiro, que tende para a paz ou para a guerra sem maniqueísmos, ele é o “orixá do equilíbrio político, da organização social, rei, legislador e juiz” (LUZ, 2011, p. 78).

Xangô, de acordo com Tavares (2008), detém a fonte primária do erotismo fálico, por isso “[...] é uma divindade erótica, sensual e atraente” (KILEURY e OXAGUIÃ, 2011). Ademais, conforme João Clodomiro do Carmo (2006, p. 56), Xangô é um “[...] deus ciumento, cuja ira é preciso evitar, já que sua energia tanto serve à construção de projetos como à destruição feroz do que está em sua volta”.

Com base nessas características do rei absoluto no candomblé, a personagem Oberon de Shakespeare é equiparada à recriação de Xangô no espetáculo; ou seja, por meio de pontos de identificação, realiza-se a aproximação da personagem shakespeariana com o arquétipo das religiões afro-brasileiras.

Nesses sistemas religiosos, as cores exercem uma função fundamental na simbologia do universo dos orixás, pois indiciam a intensidade da energia de cada um. Tavares (2008, p. 121) afirma que na “[...] teogonia iorubá, a primeira luz a se originar teria sido a luz do branco, a luz branca que ao irromper determinaria, primeiro, a presença dos orixás *fufun*⁸² e, em seguida, se esgalaria nas cores dos outros orixás”. As cores atribuídas a Xangô são marrom, branco e vermelho, predominantes no figurino do rei dos duendes e fadas do espetáculo brasileiro, expressando seu poder por meio da expressão corporal com gestual firme e vigoroso. Quanto à apresentação da personagem, ela é realizada por três atores, ao mesmo tempo, ou seja, a figura em si mais dois espectros. (Figura 39)

Figura 39 - Oberon



Fonte: Fotografia Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.

A personagem Puck aparece, no espetáculo, também interpretada por três atores, mas, nesse caso, a personagem é multiplicada em três. Já o elfo shakespeariano é transformado em uma espécie de saci, lenda do folclore brasileiro pernicioso, travessa e

⁸² Termo genérico que se refere a todos os orixás relacionados à criação do universo e de todos os seres.

brincalhona. A recriação de Puck, nessa encenação, caracteriza-se pelos movimentos vigorosos dos atores, semelhantes às acrobacias circenses e às danças carnavalescas baianas; esse jeito brincalhão também transparece através do figurino, como pode ser observado nas bermudas multicoloridas, que evidenciam a alegria e o espírito festivo da personagem. (Figura 40)

Figura 40 – Pucks



Fonte: Fotógrafo Márcio Lima, 2006. Imagem cedida pela Equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.

A diretora de produção, Chica Carelli, declarou, em entrevista, que o Bando de Teatro Olodum participara da montagem de *Sonho de uma noite de verão* produzida pelo grupo Cia. dos Novos, em 1999. Nessa primeira experiência do grupo, a divisão do Puck em três e a replicação do Oberon também em três já apareciam. Sabe-se que:

Algumas ideias foram recuperadas, por exemplo, a ideia dos 3 Pucks era uma ideia já presente na primeira montagem, a ideia dos 3 Oberons, né? Que são um só! E Pucks são 3 e o Oberon são 3 em um, né? Também já existia, são ideias que foram reaproveitadas⁸³.

⁸³ CARELLI, Chica. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 05. Jul. 2009. 00: 38: 48 – 00: 39: 09.

A ideia dos três Pucks e, também, do Oberon representado por três imagens foi de Marcio Meirelles, provavelmente, fundamentada na numerologia umbandista, sincretismo religioso influenciado pelo candomblé, em que o número três simboliza o poder da unidade entre corpo, mente e espírito.

Contudo, em entrevista, a atriz Clésia Nogueira, que interpreta uma das fadas, o ator Ridson Reis, que é um dos Pucks, e o ator Robson Mauro, o terceiro intérprete de Oberon explicam a tripartição da personagem como uma forma de melhor representar a força, a energia e a magia de cada uma dessas figuras dramáticas, bem como uma forma de aludir ao texto dramático em que se observa a ênfase ao número três. O ator Ridson Reis afirma:

Eu acho que um só... pra energia do personagem, pra energia que Shakespeare descreveu, pra ele, acho que pra gente também, eu acho muito pouco uma pessoa só, se fosse no cinema, você ainda conseguiria ter efeitos e tal, mas pro teatro, a energia do personagem é tão efervescente que você nem vê quem é quem e onde ‘tá’ quem [...] é muita energia pra uma pessoa só em cena fazer [...]⁸⁴.

O ator Robson Mauro complementa essa declaração, afirmando: “Além disso, tem uma lógica numérica”.⁸⁵ Pode-se também considerar que essa apresentação das personagens míticas em trios é uma referência ao texto dramático, em que o número três tem grande representatividade, já que são três grupos de personagens: os artesãos, os míticos e os aristocratas atenienses, que se entrelaçam mostrando as desventuras de três casais com questões amorosas a resolver. São eles: Lisandro e Hermia, Oberon e Titânia, e, na peça dos artesãos, Píramo e Tisbe, pois Hipólita e Teseu já têm uma relação estável. Há também triângulos amorosos, que se estabelecem no decorrer da trama. Inicialmente, aparecem Hermia, Lisandro e Demétrio que, posteriormente, passam a ser Helena, Lisandro e Demétrio, e também Oberon, Titânia e Bottom.

Além dessas duas hipóteses, pode-se associar a inserção do número três, nessa encenação, como uma referência a Hécate, deusa da mitologia grega, vinculada à lua, à magia e à bruxaria, representada pela justaposição de três imagens por ser considerada uma divindade tríplice. Hécate é mencionada, na segunda cena do terceiro ato de

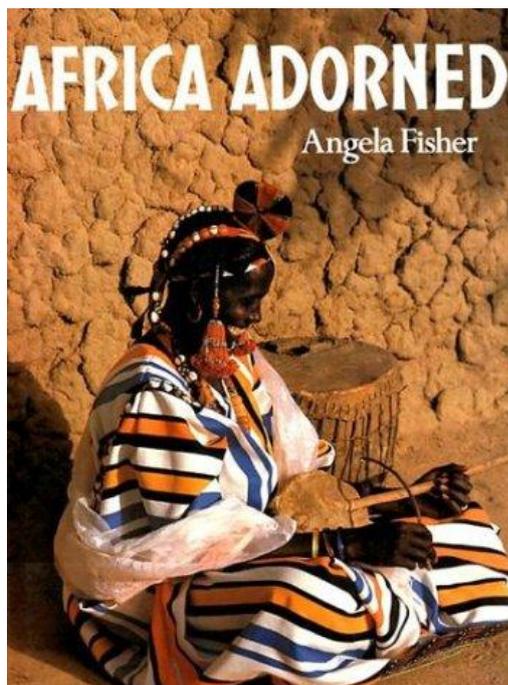
⁸⁴ REIS, Ridson. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 05. Jul. 2009. 00: 17: 11 – 00: 17: 41.

⁸⁵ MAURO, Robson. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Salvador, 05. Jul. 2009. 00: 18: 05 – 00: 18: 06.

Hamlet, escrito por volta de 1600, o que tornaria a tripartição de Oberon e a triplicação de Puck uma sutil alusão a outra obra de Shakespeare.

Ainda sobre a construção das personagens míticas, em entrevista, o diretor Márcio Meirelles declarou que desenvolveu um trabalho de pesquisa sobre os penteados, as vestimentas e os adereços utilizados nas diferentes nações que formam o continente africano. Uma de suas fontes de pesquisa para a criação do figurino e da maquiagem, como mostrado no programa da peça, foi o livro *Africa adorned*, de Angela Fisher (2000), obra que descreve, por meio de fotografias, a relevância e o significado das joias, dos adornos e das pinturas corporais de diferentes povos africanos.

Figura 41 – Capa do livro *Africa adorned* de Angela Fisher.



Fonte: <http://www.amazon.com/Africa-Adorned-Angela-Fisher/dp/0810918234>

A maquiagem dos seres míticos segue o mesmo padrão de combinar o vermelho e o dourado. O vermelho, por ser uma cor em comum entre os dois orixás guerreiros, Xangô e Iansã, serviram como referência para a recriação das personagens Oberon e Titânia. Além disso, o vermelho remete ao sangue que, por sua vez, alude à força da vida humana. Já o dourado, segundo Ildásio Tavares (2008), pode indiciar uma relação entre a imaginação e o intelecto, reiterando a dialética entre o real e o mítico na encenação. O destaque dos olhos é uma menção tanto ao texto shakespeariano, que

relaciona a visão ao despertar do amor, quanto à pintura facial e corpórea das tribos africanas.

Assim, observa-se que, no processo de criação do espetáculo, as cores também foram escolhidas para desempenhar a função de referenciar o pertencimento de cada personagem a determinado grupo. Constatou-se que a predominância do branco marcava o núcleo dos jovens aristocratas atenienses; a prevalência da cor preta demarcava o grupo dos aristocratas atenienses mais velhos; o predomínio do marrom e do vermelho caracterizava o conjunto das figuras míticas da peça; e, finalmente, a dominância dos tons terrosos delimitava o grupo de artesãos.

O uso das cores também foi um recurso usado pelo encenador estadunidense, Justin Emeka, para distinguir os núcleos de personagens da narrativa. Contudo, a simbologia das cores seria diferente da brasileira. No tocante ao significado das cores nas religiões de matriz africana, a representação é diversa porque a reconstrução da cultura africana na diáspora se deu de maneiras distintas em cada país colonizado, que passou pelo regime de escravidão dos povos africanos. Também, devido a isso, as características dos orixás da Santeria, religião afro-cubana difundida nos Estados Unidos, diferem daquelas atribuídas às divindades do Candomblé e da Umbanda (NEVES, 1986).

No Brasil, segundo Theodoro (2010), há inúmeras divindades oriundas do panteão africano e tantas outras criadas em território brasileiro. Contudo, alguns orixás são cultuados tanto no Brasil, como na África, dentre eles, Iansã e Xangô. Os negros escravizados preferiam render culto aos orixás guerreiros, pois:

[...] era um imperativo visceral de sobrevivência, estabelecendo íntimos laços culturais entre escravos que, às vezes, nem tinham esse culto na África, mas agruparam-se coesamente em torno dele na diáspora Brasil/Caribe – Cuba e Haiti, principalmente, mas muito pouco nos Estados Unidos, devido à estrutura radicalmente monoteísta do protestantismo e da forte e sectária repressão calvinista (TAVARES, 2008, p. 63).

Ainda assim, nos Estados Unidos, a reconstrução da religião de matriz africana funcionou como instrumento de formação e afirmação identitária, principalmente, no Caribe e na região sul, por meio do vodú. Mas é importante ressaltar que, além dos elementos históricos, socioculturais e econômicos, dentre outros, há dois fatores preponderantes no processo de criação de uma obra de arte: o projeto poético do artista, ou melhor, seu projeto pessoal aliado a seus saberes e experiências (SALLES, 2011).

Isso pode ser constatado nas declarações de Emeka (2014) sobre seu projeto poético, ao afirmar:

Sempre que alguém me pedir para dirigir algo, faz parte da minha missão, com o que me comprometi, você sabe, penso como posso incorporar culturas negras e afrodescendentes que não foram ou não estão habituados ou habilitados a participar da arte teatral⁸⁶. (Tradução nossa)

Logo, percebe-se que o intuito de Emeka, que ele chama de missão, é valorizar a cultura de matriz africana, bem como contribuir para a mudança do discurso hegemônico. Além disso, seus conhecimentos teórico e prático fundamentam o próprio processo criativo, tendo determinado a forma e o conteúdo do mundo mítico da encenação, como declara:

Minha formação é em Capoeira Angola, eu pratico Capoeira Angola há quase 20 anos agora, então muito dos meus conceitos artísticos são, tipo, moldados pela estética da Capoeira, a música, o ritmo, o movimento, o som, as histórias e a história, então várias vezes recorro a isso para que me ajude a entender, você sabe, um pouco do misticismo e isso é o que me permitiu olhar para o candomblé, porque o candomblé e a capoeira têm um relacionamento, e , por sua vez, o candomblé tem uma relação com o Yoruba, porque, você sabe, o candomblé é uma manifestação do Yoruba, você tem manifestações disso em todo o Novo Mundo, então e se essa magia fosse, tipo, baseada na tradição Yoruba⁸⁷ (Tradução nossa).

Portanto, para a produção da peça estadunidense, utilizaram-se como referência secundária, elementos afro-brasileiros relacionados à capoeira, mas tal produção teve como parâmetro estrutural o complexo de sistemas religiosos que une elementos culturais da nação Yoruba da Nigéria a crenças católicas, chamadas Santeria ou Lucumi. Essa doutrina é praticada em centros de população latino-americana, como Califórnia,

⁸⁶ “Whenever somebody asked me to direct something that’s part of my mission that I come in with, you know, I’m thinking about how can I incorporate black and brown cultures that haven’t been or aren’t used to or able to participate [...]” (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night’s dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. (00:01:22 – 00:01:40).

⁸⁷ My background is in Capoeira Angola, I’ve been in Capoeira Angola for almost 20 years now, so a lot of my artistic imposes are kind of shaped by the aesthetic of Capoeira, and the music, and the rhythm, and the movement, and the sound, and the stories and the history so a lot of times I pulled from that to help me understand, you know, some mysticism and so then that’s what let me to look at candomblé, because candomblé and capoeira have a relationship and then candomblé has a relation to Yoruba because, you know, candomblé is one manifestation of Yoruba, you’ve got manifestations of it all around the New World, so what if this magic is kind of based on Yoruba tradition (EMEKA, Justin. Declarações sobre o processo de criação de *A Midsummer night’s dream*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira. Nova Iorque, 07. Nov. 2014. 00:03:51 – 00:04:48).

Flórida e Nova Iorque. Emeka (2014), em entrevista, esclarece o motivo desse movimento genético de escolha: “[...] ao dirigir *Sonho de noite de verão*, o desafio foi resolver a questão do elemento da magia, como definir a magia neste mundo de forma que o público realmente respondesse e tivesse empatia” (Tradução nossa)⁸⁸. Desse modo, o encenador busca fazer o público se identificar com a encenação, utilizando o máximo de elementos socioculturais possível, como questões sócio-históricas, religião, música, dança e moda.

Nessa perspectiva, a personagem Titânia, na montagem estadunidense, é uma recriação do orixá integrante do panteão da Santeria, Yemaya, rainha dos mares e oceanos, que, segundo Migene González-Wippler (2004), caracteriza-se por ser tempestuosa, mas também, por vezes, serena como os movimentos das águas do mar. As cores atribuídas a tal divindade são diferentes tonalidades de azul, cor que predomina no figurino de Titânia, cujo tecido que veste sugere uma relação com rede de pesca, enquanto as plumas aludem às espumas das ondas, e os pequenos adereços coloridos, dourados, dão movimento e vivacidade à vestimenta. (Figura 42).

Figura 42 – Titânia (Zainab Jah)



Fonte: Fotógrafo Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

⁸⁸ “[...] when directing *A Midsummer night’s dream*, the challenge is the kind of things that you have to figure out is the element of magic how do you define magic in this world, in a way that the audience is gonna really respond to and connect with” (Idem 88. 00:01:50 – 00:02:09).

A criação da personagem Puck também foi influenciada por uma divindade da Santeria, Elegua, que tem diversas características em comum com a figura dramática criada por Shakespeare. Elegua é o orixá mensageiro e responsável por abrir caminhos para a felicidade, é caracterizado por ser brincalhão e trapaceiro.

Percebe-se que a construção da imagem de Puck, nessa encenação, é uma junção de signos, que recria a personagem do texto shakespeariano. As cores predominantes do figurino atribuídas a Elegua são o preto e o vermelho. Além disso, os detalhes com búzios no colar são uma alusão à representação da divindade Elegua, que tem a cabeça feita de cimento com olhos, boca de búzios, e mostrando uma pedra como nariz. Observa-se que o chapéu e as asas douradas aplicadas ao tênis da personagem são referências ao deus mensageiro da mitologia grega, Hermes, que se relacionou com várias ninfas, o que acabou agregando sexualidade a esse ser travesso, que é intensificada pelo seu torso desnudo. (Figura 43).

Figura 43 – Puck (Sheldon Best)

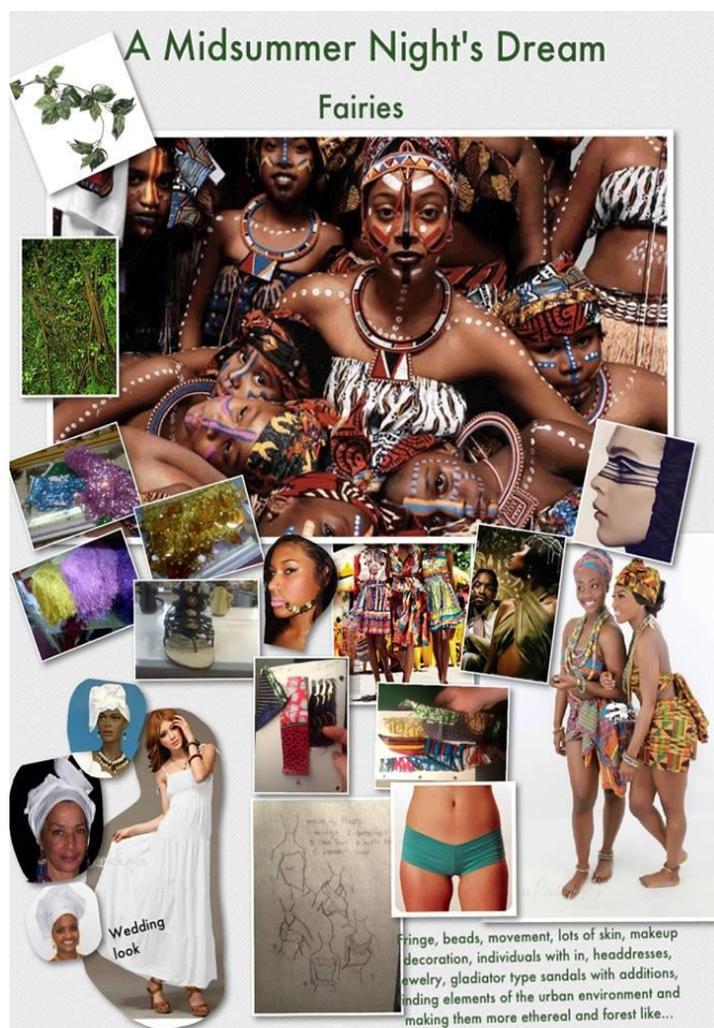


Fonte: Fotógrafo Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka

Observa-se que os recortes da bermuda de Puck e as tiras multicoloridas da vestimenta das fadas têm o mesmo objetivo de conferir movimento, dar leveza e fluidez a essas figuras dramáticas, cujos aspectos que as circunscrevem servem para identificá-las como seres de um mundo mítico.

Com relação à reconstrução das fadas, pode-se observar no plano de figurino, documento de processo que revela as imagens geradoras, que influenciaram na criação das roupas das figuras dramáticas em análise, evidenciando uma relação entre as personagens e os elementos da natureza, bem como remete aos trajes das tribos africanas. Percebe-se que a sexualidade caracteriza o perfil das fadas, que é expresso não apenas no gestual, nas músicas e danças, mas também na exposição de partes do corpo através do uso de roupa curta e decotada. Observe-se o plano de figurinos que segue:

Figura 44 - Plano de figurino das fadas



Fonte: Fotógrafo Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka

A criação da maquiagem para as personagens Titânia, fadas e Puck teve como referência a pintura facial e corpórea usada por diversos grupos étnicos africanos. Cada cor, forma e padrão gráfico, nessas pinturas, tem diferentes simbologias e idiosincrasias, manifestando a identidade da tribo ou da família, do tipo de ritual ou celebração, bem como do estado civil e emocional. Reconhecendo essas idiosincrasias, a maquiagem e a pintura corporal, que compõem a caracterização dessas personagens, reconstroem tais signos para se reportar ao capital cultural tradicional do continente africano. (Figura 45)

Figura 45 – Pintura das fadas



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Diversamente da decisão tomada pelo encenador brasileiro, Emeka optou por não utilizar o mesmo padrão de maquiagem referente ao mundo mágico na personagem Oberon, ainda que o mesmo ator interprete Teseu e Oberon. Essa ação é a admissão e a efetivação da dualidade entre personagens, criada no texto dramático, porém, com um procedimento inverso.

Na produção estadunidense, Oberon é a rerepresentação de Olorun, orixá da mitologia Yoruba da África Ocidental que, conforme David Brown (2003), é considerado o deus supremo, defensor da paz e da justiça, também responsável pelo isolamento do Céu e da Terra, do etéreo e do humano por estar insatisfeito com o comportamento dos seres mortais. Por ser o deus da unidade e início de tudo, branco é a cor atribuída a essa divindade, pois reflete todas as cores do espectro.

Logo, com base nesse conhecimento sobre o orixá Olorun, foi criado o figurino de Oberon. Dessa forma, percebe-se a importância de se examinar aspectos do conteúdo estético e simbólico concernente à divindade em questão para melhor compreensão do processo de reconstrução da figura dramática em análise. Assim, o senso de justiça e o poder sobre os seres da natureza, características da personagem Oberon, foram aspectos preponderantes para a sua construção na encenação estadunidense.

Observa-se, ainda, que a calça branca e os adereços relacionados a elementos da natureza, tanto do reino animal quanto do vegetal, aludem à onipotência e à onipresença da divindade que serviu como imagem geradora. Além disso, o busto despido, apenas com o ornamento de colares de contas, remete à sexualidade do Oberon shakespeariano.

Figura 46 – Puck e Oberon (Sheldon Best e Michael Early)



Fonte: Fotografia Lelund Durond Thompson, 2013. Imagem cedida pelo diretor Justin Emeka.

Considerando os procedimentos empregados para a construção das personagens míticas das encenações em estudo, percebe-se que o processo de pesquisa prévia foi preponderante para a sua criação. Segundo Salles (2011, p. 127), “[...] a ação do artista leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses

dados apreendidos”, estabelecendo, assim, uma ligação entre o saber, a reflexão e o fazer.

Portanto, têm-se como aspectos relevantes para a composição dessas personagens, a percepção artística do autor, que é uma forma de captação e interpretação de informações relativas ao que se deseja criar, e a pesquisa, que é a busca intencional de informações, englobando todo o conhecimento adquirido. Na “troca recíproca de influência, artista e matéria-prima vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados” (SALLES, 2011, p. 132).

Os recursos criativos que permitiram converter uma peça inglesa do século XVI em um instrumento de transformação social, caracterizado por elementos da cultura e da história africana na diáspora, embasado por ideologias políticas e sociais contemporâneas, são alguns dos mecanismos que contribuíram para manter a arte shakespeariana viva e funcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã; Arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. (SHAKESPEARE. Macbeth, 1606. Ato V. Cena V)

Esta pesquisa foi desenvolvida com o intuito de investigar quais procedimentos possibilitaram a construção das encenações da peça cômica de Shakespeare, *A Midsummer night's dream* (Sonho de uma noite de verão), na contemporaneidade, por um diretor brasileiro e também por um estadunidense. Mas o caráter relacional, tão peculiar às produções coletivas, conduziu este trabalho por jornadas históricas, políticas e ideológicas, considerando que foi necessário inteirar-se dos diálogos estabelecidos entre diretores, coreógrafos, atores, atrizes, músicos, figurinistas, cenógrafos, dentre outros profissionais, que contribuíram para a realização dos espetáculos em questão, bem como dos contextos culturais onde as encenações emergiram.

Para ter acesso às ideias e decisões tomadas durante esse processo de construção, recorreu-se aos vestígios deixados pelos artistas e respectivas equipes de ambas as encenações, além de depoimentos diversos, que fornecem informações importantes sobre as obras em apreço.

A partir desses documentos que indiciam os processos preparatórios das montagens teatrais em estudo, que são produtos de operações interpretativas, bem como de relações intertextuais, observou-se que, em tais adaptações, foram incorporados novos conceitos ideológicos e estéticos, novas interações socioculturais. Infere-se que o que norteou a construção das referidas encenações foram dois procedimentos principais: a interpretação do texto shakespeariano e a reconstrução da estética de matriz africana.

Para dar conta da análise e por questões metodológicas, fundamentou-se o estudo da gênese das peças em três abordagens: a análise arqueológica, que considera a anterioridade e a intertextualidade como eventos discursivos, que se inter-relacionam descontinuamente e estabelecem discursos que esteiam o texto dramático; a análise genealógica, que propõe o exame das relações socioculturais, ideológicas e históricas, que mobilizam os discursos hegemônicos e influenciaram na produção das encenações.

E a análise genético-etnológica, que trata das relações culturais, que possibilitaram a recriação das personagens e de seus figurinos.

No percurso do presente estudo, verificou-se que ambas as produções teatrais, apesar de terem objetivos semelhantes, cada uma apresentou diferentes procedimentos genéticos. Como se pode observar, na montagem estadunidense, cada personagem assumiu sua própria caracterização, fazendo referência às culturas de origem africana e latina que, compõem a comunidade do Harlem. Já na montagem brasileira, cada núcleo simboliza um estilo diferente: o figurino do reino mágico faz referência à mitologia de matriz africana e ao folclore brasileiro; os trajes dos artesãos fazem alusão aos trabalhadores de classes sociais menos favorecidas; e as roupas dos aristocratas atenienses estilizam a sofisticação própria de classes sociais de maior poder aquisitivo, recriando, visualmente, as relações de pares opostos e complementares entre as personagens aludidas no texto shakespeariano.

Notou-se, ainda, que os movimentos genéticos de inserção, supressão, transformação e deslocamento foram procedimentos frequentes nos processos criativos das duas obras teatrais, que deram formato aos espetáculos em questão. Nessas montagens, interferiram, também, as limitações orçamentárias, o tempo de duração das peças, e, principalmente, as agendas políticas que motivaram a apresentação dos espetáculos. Ainda, com relação à composição conceitual, a busca por possibilidades estéticas sob a perspectiva afrocêntrica foi a ação de maior preponderância em ambas as *performances*.

Diante disso, observou-se que a estruturação das peças constituiu uma amostragem do processo de construção da identidade cultural na diáspora, marcada pela hibridização. Assim como a cultura do texto de partida, que por sua vez, foi influenciada por conhecimentos e costumes de povos diversos, como já foi mencionado. Aliás, historicamente, constata-se que toda identidade cultural resulta de uma fusão de sistemas de saberes, ressaltando que o elemento que reconfigura essa identidade é a historicidade, pois no processo de construção da identidade cultural, costuma-se recorrer à anterioridade.

Logo, essa rede de relações fomenta a formação identitária, ou melhor, essas inter-relações ocorrem paralelamente ao movimento de fragmentação e dispersão de signos culturais ligados por elos da tradição, que ecoam aspectos do passado, mas também projetam possibilidades discursivas, que moldarão o futuro. Desse modo, no caso das identidades negras, é a partir da revisão e do resgate da tradição, que tais

identidades se mantêm fortes, na atualidade. Refletindo sobre a relação entre tradição, contemporaneidade e identidade negra, Gilroy (2012) afirma que a invocação da tradição é o que torna as culturas negras politicamente mais densas, animando a consciência da diáspora africana nas Afro-Américas. É por conta desse adensamento e fortalecimento, tanto político quanto ideológico da identidade africana na diáspora, que as companhias teatrais, regidas pelos encenadores Emeka e Meirelles, buscaram referências socioculturais e históricas nessas matrizes para a produção dos espetáculos. Eles assumem o compromisso social e consideram como projeto poético valorizar e disseminar, positivamente, a cultura de matriz africana.

Portanto, após analisar os processos que possibilitaram a construção das encenações de *Sonho de uma noite de verão*, foram revelados muito mais que os procedimentos que marcaram o processo preparatório das peças. Depreende-se que o tema do amor em Shakespeare não foi tão somente gerador e impulso criativo para as encenações brasileira e estadunidense em análise. Foi também o amor à história e à cultura de seus países, que fez com que Meirelles e Emeka escolhessem encenar esse texto e, assim, contribuir para uma renovação discursiva da sociedade em relação à cultura de matriz africana. Acredita-se que tais encenações são capazes de renovar práticas e discursos sociais, políticos e culturais, pois a linguagem teatral pode ser um instrumento de transformação discursiva.

Segundo Foucault (2008, p. 10), “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar [...]”. Isso porque é o discurso que rege as ações individuais e sociais, dessa forma, a criação artística remonta aos discursos que regem comportamentos e ideologias sociais para contestá-los ou perpetuá-los. Infere-se, portanto, que a produção da releitura de uma obra é um processo de reapresentação, de reposicionamento sociocultural e de desdobramento discursivo, que atribui à obra um estatuto ontológico ao reformular diversos aspectos do texto de referência.

Assim, considerando que os discursos ideológicos e políticos são produtos relacionais, e que, apesar dos sujeitos serem moldados pelas práticas discursivas, eles são também capazes de remodelar e reestruturar essas práticas. É defendida, nas peças brasileira e estadunidense, a necessidade de mudança do discurso dominante com relação à cultura negra e essa reestruturação do discurso se dá por meio do uso do figurino, da maquiagem, do cenário, da música e da dança, que remetem à história e à

cultura de matriz africana, pois esta é uma forma de valorizar e afirmar positivamente a identidade coletiva e pessoal do afrodescendente.

Esses dois espetáculos corroboram os movimentos artísticos que lutam para romper o ciclo que reproduz o racismo, não tomando o caminho habitual de muitos artistas negros, que geralmente combatem o preconceito étnico racial, abordando diretamente o tema. Assim, ao falar do amor sob a perspectiva estética da cultura africana na diáspora, os grupos teatrais denunciam a farsa da democracia racial promovida pelas mídias, pois colocam no palco artistas que não costumam ser admitidos para exercer papéis de destaque ou protagonizar quaisquer produções artísticas, além de revelarem a condescendência irracional de uma suposta supremacia da cultura europeia.

Tal hierarquização étnica e cultural resulta de ações coercivas, pois a cultura de matriz africana não foi transformada apenas pelo processo descontínuo e fragmentário, inato à reprodução de saberes a qual Foucault se refere, ao longo da história, a transmissão da cultura negra foi interrompida pela brutalidade e desumanidade daqueles que objetificaram o negro.

Portanto, montar clássicos de origem europeia com artistas negros desconstrói a ideia preestabelecida de que apenas atrizes e atores não negros podem atuar nessas peças, bem como, consolida o combate ao discurso racista, fazendo uso do mesmo artifício daqueles que defendem a hegemonia branca. Além disso, o uso de textos canônicos em produções teatrais negras também modifica a habitual representação do afrodescendente em situações de subalternidade e pobreza.

A reconfiguração da imagem do negro nos espetáculos estudados foi elaborada de forma a mostrar a beleza e a diversidade da cultura de matriz africana, contribuindo para a desarticulação de conceitos antinegros, bem como para a construção positiva da autoestima do afrodescendente, e também subsidiando o redirecionamento da percepção social com relação à cultura e à estética negras. Assim, essas ações artísticas fomentam comportamentos sociais menos preconceituosos e mais humanizados.

Diante disso, espera-se que o presente estudo do processo preparatório da estruturação física e conceitual dos referidos espetáculos tenha contribuído para a ampliação do escopo de análise da Crítica Genética, ao discutir os aspectos sócio-históricos e culturais envolvidos na criação das peças estudadas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Artur Morão (trad.). Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.
- ANASTÁCIO, Silvia M. G.; SILVA, Célia N. Uma visão sistêmica do processo criador. **Revista Manuscrita**. São Paulo: Humanitas, n. 17, p. 44-50, 2010.
- APULEIUS. **The Golden Ass**. P.G. Walsh (trad.). Oxford: Oxford University Press, 1994.
- AUGEL, Moema Parente. **A Fala identitária: teatro afro-brasileiro hoje**. 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigomoema01.pdf>. Acesso em: Jan. 2011.
- AUGRAS, Monique. **Todos os santos são bem vindos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. **Mitologias**. Rita Buongermino. et. al. (trad.). Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- BARCELLOS, Mario Cesar. **Os Orixás e a personalidade humana**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Sergio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Myriam Ávila et. al. (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P & A, 2009.
- BIASI, Pierre-Marc de. **A genética dos textos**. Marie-Hélène Paret Passos (trad.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BLOOM, Harold. **A Anatomia da influência: literatura como modo de vida**. Tradução de Ivo Korytowski, Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre Arte**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BREWSTER, Todd. **Lincoln's Gamble**. New York: Scribner, 2014.
- BROWN, David H. **Santeria enthroned: art, ritual and innovation in afro-cuban religion**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

- BRUSTEIN, Robert. **Reworking the classics**: homage or ego trip?. New York Times. November, 6, 1988.
- BRYSON, Bill. **Shakespeare**: o mundo é um palco: uma biografia. José Rubens Siqueira (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de ouro da mitologia**. David Jardim Junior (trad.). Rio de Janeiro: EDIOURO, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. **O Heroi de mil faces**. Adail Ubirajara Sobral (trad.). São Paulo: Pensamento, 2007.
- _____. **O Poder do mito com Bill Moyers**. Betty Sue Flowers (org.). Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARMO, João Clodomiro do. **O que é candomblé**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: **Arqueologias da criação**: estudos sobre o processo de criação. Angela Maria Grando Bezerra e José Cirillo (org.). Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- CONNIFF, Michael L.; DAVIS, Thomas J. **Africans in the Americas**: a history of the Black Diaspora. New York: St. Martin's Press, 1994.
- CORSON, Richard. **Fashions in Hair**: the first five thousand years. London: Peter Owen Publishers, 2005.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. São Paulo: Expressão Popular, 2001.
- CUNHA, Milton. **Semiologia de pele negra**. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/opiniaio/2015-06-02/milton-cunha-semiologia-de-pele-negra.html>. jun. 2015. Acesso em: Ago. 2015.
- CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAVIDSON, James West. **Uma breve história dos Estados Unidos**. Janaina Marcoantonio (trad.). Porto Alegre: L&PM, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Luiz Roberto Salinas Fortes (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- EADES, J. S. **The Yoruba today**. Great Britain: Cambridge University Press, 1980.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Waltensir Dutra (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Marxismo e crítica literária**. Matheus Corrêa (trad.). Editora UNESP, 2011.
- FALCÃO, Adriana. **Sonho de uma noite de verão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto (org.). **Criação em processo:** ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx:** Theatrum Philosophicum. Jorge Lima Barreto (trad.). São Paulo: Princípio, 1997.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Salma Tannus Muchail (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A Ordem do discurso.** Laura Fraga de Almeida Sampaio (trad.). São Paulo: Loyola, 2008.

_____. **Estética:** Literatura e Pintura, Música e Cinema. Manoel Barros da Motta (org.). Inês Autran Dourado Barbosa (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Microfísica do poder.** São Paulo: Graal, 2012.

_____. **A Arqueologia do Saber.** Luiz Felipe Baeta Neves (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FRYE, Northrop. Sonho de uma noite de verão. In: **Sobre Shakespeare.** Simone Lopes de Mello (trad.). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992. p. 51 – 70.

_____. **The Anatomy of criticism:** four essays. Princeton: Princeton University Press, 1973.

_____. **Anatomia da crítica:** quarto ensaios. Tradução de Marcos de Martini. São Paulo: Realizações, 2014.

_____. The Argument of Comedy. In: **Shakespeare:** an anthology of criticism and theory 1945 - 2000. Russ McDonald (org.). Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 93 – 99.

_____. **Fábulas de identidade:** estudos de mitologia poética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. **Sobre Shakespeare.** São Paulo: EDUSP, 1999.

FRYE, Roland Mushat. **Shakespeare:** the art of the dramatist. Great Britain: Routledge Library Editions, 1982.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. Cid Knipel Moreira (trad.). São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

- GOMES, N. L. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In CAVALEIRO, E. (org.). **Racismo e anti-racismo na educação**: representando nossa escola. São Paulo: Summus, 2001.
- GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene. **Santeria**: the religion. Minnesota: Llewellyn, Publications, 2004.
- GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. In: *Testemunhos e fragmentos*. Trad. Manuel Barbosa e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Colibri, 1993.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the Africanist presence in American Performance**: dance and other contexts. Westport, Connecticut: Praeger, 1998.
- GRAVES, Robert. **O Grande livro dos Mitos Gregos**. Fernando Klabin (trad.). São Paulo: Ediouro, 2008.
- GREEN, Amy. **The Revisionist stage**: American directors reinvent the classics. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2006a.
- _____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2006b.
- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. Os Teatros no tempo de Shakespeare. In: **Shakespeare, sua obra e sua época**. Liana de Camargo Leão e Marlene Soares dos Santos (org.). Curitiba: Beatrice, 2008. p. 65 - 79.
- HENDERSON, Diana. From Popular entertainment to literature. In: **Shakespeare and popular culture**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007, p. 6 – 25.
- HOLDEN, Anthony. **Shakespeare**. Beatriz Horta (trad.). São Paulo: Ediouro, 2003.
- HILL, Errol. **Shakespeare in Sable**: A History of Black Shakespearean actors. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.
- HONIGMANN, E. A. J. **Othello**. London: The Arden Shakespeare, 2011.
- KERMODE, Frank. **A Linguagem de Shakespeare**. Bárbara Heliadora (trad.). Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KILEUY, O. OXAGUIÃ, V. **O Candomblé bem explicado**: nações Bantu, Iorubá e Fon. Marcelo Barros (org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- KOCH, John T. **Celtic culture**: a historical encyclopedia. Santa Barbara: ABC-Clio, 2006.

- LODY, Raul G. M. **Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LÓPEZ, C. et. al. **Riquezas da floresta: frutas, plantas medicinais e artesanato na América Latina**. Alfredo Celso Fantini (trad.). Bogor Barat: SMK, 2008.
- LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra e ideologia do recalque**. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: PALLAS, 2011.
- MAGALDI, Sábato. Inícios de Shakespeare. In: **O Texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 90 – 97.
- MARTINS, Leda Maria. **A Cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Marcos Madeira de Mattos. **A Empresa e o valor do trabalho humano**. 2 ed. São Paulo, Almedina, 2015.
- MENDES, Cleise Furtado. **A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. **O Negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- MOSSO, Gelder Manhães. **Caminhos do desconhecido**. Rio de Janeiro: Mauad, 1997.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- NERY, Luna. **O Negro encena a Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- NEVES, Amélia T. Correia. **Identidade negra e religião**. Rio de Janeiro: CEDI; São Bernardo do Campo: Edições Liberdade, 1986.
- Ovídio. **Metamorfoses**. Bocage (trad.). São Paulo: Hedra, 2006.
- PARIS, Jean. **Shakespeare**. Barbara Heliodora (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- _____. **O Teatro no cruzamento de culturas**. Nanci Fernandes (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PENCZAK, Christopher. **The Mystic Foundation: understanding and exploring the magical universe**. Woodbury: Llewellyn Publishing, 2006.
- PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.
- PINO, Claudia Amigo. **A Ficção da escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- PLATÃO. **A República**. Enrico Corvisieri (trad.). São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- _____. **O Banquete**. José Cavalcante de Souza (trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: ROSENFELD, Anatol.et. al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 81 – 101.
- RICKMAN, Johanna. **Love, Lust and License in Early Modern England: Illicit Sex and the Nobility**. England: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- RYAN, Kiernan. **Shakespeare's comedies**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- SALLES, Cecília. **Crítica Genética: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1992.
- _____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- _____. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SANCHIS, Pierre. **Arraial: festa de um povo. As romarias portuguesas**. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- SHAKESPEARE, William. A Midsummer night's dream. In: **The Complete works of William Shakespeare**. New York: Barnes & Noble, 1994. p. 279 -301.
- _____. Titus Andronicus. In: **The Complete works of William Shakespeare**. New York: Barnes & Noble, 1994. p. 139 – 165.
- _____. Love's Labour's lost. In: **The Complete works of William Shakespeare**. New York: Barnes & Noble, 1994. p.213 – 244.
- _____. **Sonho de uma noite de verão**. Barbara Heliodora (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **Sonho de uma noite de verão**. Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.
- _____. **Sonho de uma noite de verão**. Ridendo Mores (trad.). Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/>. Acesso em: Ago. 2014.
- _____. **Trabalhos de amor perdidos**. Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.
- _____. **Tito Andrônico**. Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- _____. **Hamlet**. Millôr Fernandes (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

- _____. **Bem está o que bem acaba.** Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.
- _____. **Macbeth.** Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.
- _____. **Noite de reis.** Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.
- _____. **Como gostais.** Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- _____. **Os Dois Cavalheiros de Verona.** Ridendo Mores (trad.). Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/>. Acesso em: Set. 2014.
- SOUSA, Geraldo U. de. **Shakespeare's cross-cultural encounters.** New York: Palgrave, 2002.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro.** Fernando Vugman (trad.). São Paulo: EDUSP, 2008.
- STEVENS, Kera. MUTRAN, Munira H. (org.). **O Teatro inglês da idade média até Shakespeare.** São Paulo: Global, 1988. p. 105 – 135.
- STRAUSBAUGH, John. **Black like you: blackface, whiteface, insult & imitation in American popular culture.** London: Penguin Books, 2007.
- SÛSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SUSSEKIND, Flora. **O Negro como arlequim: teatro e discriminação.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- TAVARES, Ildásio. **Xangô.** Coleção Orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- THEODORO, Helena. **Iansã: rainha dos ventos e das tempestades.** Coleção Orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- THOMPSON, Ayanna. **Passing Strange: Shakespeare, Race, and Contemporary America.** New York: Oxford, 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular: Temas e questões.** São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. **Os Sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens,** São Paulo: Editora 34, 2008.
- UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando: negro, baiano e popular.** Salvador: P555, 2003.
- _____. **Guerreiras do Cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum.** Salvador: EDUFBA, 2012.
- VOGEL, A. et. al. **A Galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira.** Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

APÊNDICE A - VÍDEOS COM AS ENTREVISTAS

ANEXO A - VÍDEOS SOBRE AS PRODUÇÕES TEATRAIS EM ESTUDO