

# Relações Dialógicas entre *Sonho de uma noite de verão* (William Shakespeare) e *O parque* (Botho Strauss)

Cadernos de  
Pós-Graduação  
em Letras

*Cristina Tischer Ranalli*

*Aluna do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie*

## RESUMO

Considerando as relações dialógicas entre textos, sob o prisma bakhtiniano, observamos que entre as obras *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare e *O parque* de Botho Strauss há elementos intertextuais que ressaltam as semelhanças e diferenças entre paradigma e intertexto através dos recursos da paródia – em seu aspecto transcontextual – da alusão e da citação utilizados pelos autores. Considerar-se-á, também, o metateatro como forma de explicitar o dialogismo entre as obras, bem como de expor a característica da carnavalização presente no intertexto *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare sobre o paradigma *Píramo e Tisbe* de Ovídio.

Palavras-chave: Dialogismo. Paródia. Alusão. Citação e metateatro.

## 1 INTRODUÇÃO

Segundo Bakhtin (1997), todo ato de comunicação requer alguns elementos básicos para efetuar sua materialização, tais como: enunciador, enunciatário e enunciação. A enunciação proferida pelo enunciador, que tem como objetivo convencer o enunciatário sobre algo, está repleta de discursos não ditos que atravessam o discurso do enunciador, naturalmente, sem que este tenha consciência da carga semântica / ideológica de sua enunciação. Desse modo, o enunciador profere um enunciado “pré-dito” pela ideologia dominante de seu contexto histórico-social.

O enunciador não é formado por apenas uma ideologia. Ao longo da vida, um enunciador absorve o mundo com suas várias formas de ser e estar, formando sua



MACKENZIE

25

própria ideologia através de uma rede ideológica regida por uma ideologia mãe – a ideologia das classes sociais. Essa rede ideológica dá a sensação ao enunciador de que ele é dono de seu próprio discurso, de sua própria ideologia, o que é válido e necessário para que ele possua uma identidade dentro da sociedade em que vive.

William Shakespeare é representante da sociedade renascentista inglesa e, como tal, ressalta em suas obras toda a carga ideológica de seu tempo. Botho Strauss não é diferente. Ele retrata a sociedade alemã contemporânea com uma ideologia formada pelo acúmulo de ideologias de várias gerações. As diferenças discursivas entre William Shakespeare e Botho Strauss se dão, num primeiro plano, através do acúmulo ideológico aos quais eles foram expostos. Certamente cada um deles representa seu tempo de maneira magnífica e coerente com o complexo sistema histórico-social de suas épocas.

Bakhtin concebe o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu, entre o eu e o outro, no texto. Portanto, nenhuma palavra é nossa e sim uma perspectiva de outra voz, de nosso enunciatário. Outro aspecto do dialogismo abordado por Bakhtin é o dialogismo textual, aquele capaz de dialogar através do tempo e das culturas, tecendo um cruzamento de vozes oriundas de linguagens diversificadas socialmente. Esse dialogismo textual, também chamado de intertextualidade por Kristeva (1974), é o campo fecundo de várias vozes que falam e polemizam no texto, sendo também o ponto de partida para o diálogo com outros textos.

William Shakespeare utiliza-se do recurso dialógico em sua peça *Sonho de uma noite de verão*, quando, através do metateatro, apresenta a peça de Ovídio, *Píramos e Tisbe* como homenagem ao casamento de Teseu e Hipólita. Botho Strauss faz uso do recurso dialógico em sua peça *O parque*, quando escolhe algumas personagens e utiliza-se de elementos da peça de William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*. As obras dialogam constantemente tecendo uma rede de significações por meio da linguagem através do tempo. *Sonho de uma noite de verão* data dos anos de 1589-1595 (não se sabe ao certo o ano em que ela foi produzida ou representada pela primeira vez) e *O parque* data de 1983.

A paródia é outro aspecto, deveras interessante, a ser observado nas obras desses autores. Ela é comumente associada à sátira por ser um estilo de fácil aceitação do público em geral. Porém, não é apenas sátira e pode ser elaborada de várias formas para atingir vários objetivos. A paródia que Botho Strauss faz de William Shakespeare exerce a função de marcar as diferenças e semelhanças entre paradigma e intertexto. Sua função, então, é a de evidenciar o valor transcontextual entre as obras de arte.

## 2 O RECURSO DO METATEATRO COMO REPRESENTAÇÃO DIALÓGICA

William Shakespeare utiliza-se do recurso do metateatro em sua comédia *Sonho de uma noite de verão*, quando apresenta a peça *Píramo e Tisbe* em homenagem ao casamento de Teseu e Hipólita. As personagens recriadas por Shakespeare já existiam na tragédia de Ovídio.



O *teatro dentro do teatro*, ou metateatro, consiste em inserir uma peça dentro de outra. A peça tida como paradigma não precisa ser apresentada em sua totalidade, mas há a necessidade de que seus elementos básicos estejam presentes, a fim de que o espectador possa reconhecê-la como metateatro. O *teatro dentro do teatro* é, portanto, um: “Tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (PAVIS, 2000, p. 385).

A comédia de Shakespeare, intitulada “A mais lamentável comédia, a mais cruel morte de Píramo e Tisbe” tem a mesma essência da obra de Ovídio. Temos o casal, Píramo e Tisbe, que se amam e não podem ficar juntos por imposição da família. Temos um muro para ouvir as confissões e os lamentos dos amantes e temos o leão que assustará Tisbe no bosque. Os elementos são os mesmos, mas a maneira da apresentação dos fatos é alterada.

Numa comédia os acontecimentos são reduzidos, pelo humor, a exemplos sobre os quais devemos refletir e tais exemplos não são irrevogáveis como na tragédia. O compromisso de uma personagem cômica é de fazer o espectador rir e não de convencê-lo de que existe. O humor dificilmente pode nos deixar tristes, portanto, as comédias têm de ter finais alegres. É o que acontece com a versão shakespeariana de *Píramo e Tisbe*. Os pseudoatores, com toda a inexperiência cênica, transformam a tragédia de Ovídio em comédia. Está criado o metateatro, ou o *teatro dentro do teatro*, em *Sonho de uma noite de verão*.

Essa encenação metateatral está presente em *Sonho de uma noite de verão* no Ato V, cena I, quando acontece a representação da tragédia de Píramo e Tisbe nas festividades do casamento de Teseu e Hipólita.

Shakespeare fez experiências durante toda a sua carreira com o metateatro. Era comum introduzir seqüências trágicas de forma cômica. Shakespeare defendia a idéia de que o mundo é um palco e que se pode representar melhor a vida quando se sentir que a vida é um sonho. Com este conceito Shakespeare coloca o mundo em seu palco a fim de representá-lo e carnaliza a tragédia de Ovídio para estabelecer o limite entre sonho e realidade para seu público.

O metateatro de *Píramo e Tisbe* não aparece apenas no último ato, mas sim desde o Ato I. O espectador já é alertado desde o primeiro ato de que o metateatro acontecerá e também já é possível observar que a representação não será trágica, uma vez que a reunião se dá com um grupo de pseudoatores.

As referências feitas à tragédia de *Píramo e Tisbe* encontram-se no Ato I, cena II, quando Quince apresenta a peça aos pseudoatores. A partir do título dado por Quince comprova-se que a obra de Ovídio não será apresentada como tragédia, mas sim modificada para o estilo da comédia. Nesta cena há apenas a distribuição de papéis e Bottom, em seu entusiasmo, quer fazer todos os papéis da peça. Bottom ao saber o nome da peça comenta que a peça é bela e divertida, mostrando que, na realidade, não conhece o teor da tragédia de Ovídio. Mais um indício de que a peça sairá de seu eixo trágico.



BOTTOM: Primeiro, Peter Quince, conta-nos o enredo da peça; depois lê o nome dos atores, para entrarmos logo no assunto.

QUINCE: Ora bem, a nossa peça se intitula: A mais lamentável comédia, a mais cruel morte de Píramo e Tisbe.

BOTTOM – Uma bela peça, é o que vos digo, e divertida. E agora, meu bom Peter Quince, faizei a chamada dos atores pela lista. Mestres, espalhai-vos!

O primeiro ensaio do grupo acontece num bosque, onde Titânia dorme e por onde Puck passeia. O grupo se reúne no Ato III, cena I e a tentativa do primeiro ensaio acontece. Antes de começarem a atuar, Bottom começa com suas considerações. Comenta o fato de na comédia de Píramo e Tisbe haver cenas que podem não agradar ao público. Crê que a cena do Píramo cometendo suicídio será insuportável para as senhoras. Snout e Starveling concordam com Bottom e Quince resolve fazer um prólogo, a fim de explicar para o público que Píramo não morrerá na realidade e, para tranquilizar mais ainda as senhoras, será dito que o Píramo é Bottom, o tecelão.

Partindo dessa preocupação do grupo, surge outra questão: o leão. O leão também assustaria as senhoras e, portanto, também merece um prólogo. Snug, que fará o papel de leão, se encarrega de apresentar-se às senhoras para não assustá-las.

Os problemas são todos resolvidos, inclusive o do muro e o da lua, e o ensaio começa. O próximo problema diz respeito ao texto. Os pseudoatores não memorizaram o texto devidamente e estão sempre a trocar palavras (odorosas por horrorosas; Nino por Nico...). Puck está observando o ensaio e resolve divertir-se com o grupo. O ensaio é interrompido quando Puck, com suas travessuras, lança um feitiço sobre Bottom e deixa-o com cabeça de burro. Os outros integrantes do grupo, amedrontados, fogem ao ver Bottom enfeitado.

O feitiço sobre Bottom cria a circunstância onírica da peça, divertindo o espectador e lembrando-o de que a comédia está instaurada. Desse modo, a realidade e a ilusão estão bem definidas, já que elas não podem ser separadas.

No Ato IV, cena II, Bottom volta à casa de Quince sem o feitiço de Puck. Todos se alegram e apressam-se para o casamento de Teseu e Hipólita, pois há uma peça a ser apresentada.

No Ato V, cena I, há a apresentação da peça, mas não mais a tragédia de Ovídio, e sim a comédia de Shakespeare sobre a obra de Ovídio. O prólogo é feito por Quince e a peça começa. Teseu, Demétrio e Lisandro tecem comentários durante a peça. O público ri da encenação e das improvisações dos pseudoatores. A cada cena Teseu e Demétrio comentam sobre a carnavalização das personagens trágicas Píramo e Tisbe. Os comentários de Demétrio chegam a ser até irônicos (*Não há de que se admirar, milorde; se tantos asnos falam, por que um leão não há de poder fazer a mesma coisa?*). Hipólita fica entediada com tal peça e não vê o momento de chegar ao fim (*É a peça mais tola que eu já vi.*). Teseu conclui que esta grosseira peça serviu para entreter a noite preguiçosa.



No metateatro as personagens apresentadas já existiam em outras peças. Eles já são, portanto, teatrais. Compete ao dramaturgo vesti-las com outro figurino sem permitir a perda da essência destas personagens, pois se o dramaturgo for inábil não haverá metapeça e sim outra peça inédita. Neste aspecto Shakespeare foi mestre, pois soube, como ninguém, utilizar-se de personagens conhecidos para demonstrar a multiplicidade humana frente às situações cotidianas. Ao dessacralizar as personagens trágicas Píramo e Tisbe, colocando-as numa comédia, Shakespeare demonstra que o ser humano é capaz de agir conforme a circunstância exige e que nem tudo na vida precisa ser encarado tragicamente. Pode-se obter humor até mesmo da tragédia, afinal as regras da vida não são tão rígidas quanto as regras de representação teatral ditadas por Aristóteles.

Strauss não constrói um metateatro claro e direto como Shakespeare. Este apresenta o metateatro logo na segunda cena do primeiro ato, aquele constrói um metateatro de forma indireta quando menciona Oberon e Titânia como personagens de *O parque*. A atuação destas duas personagens irá suscitar no leitor / espectador uma parcela do paradigma shakespeariano, uma vez que as personagens sofrem mudanças em decorrência do fator temporal a que estão submetidas. Oberon e Titânia de Strauss parecem recobrar a memória de cenas vividas em Shakespeare estabelecendo, assim, o dialogismo entre as obras.

OBERON: Conheço aquela margem onde floresce o tomilho,  
Luzem primavera e violetas de sombrio brilho,  
A madressilva recobre e arboriza como o baldaquim  
Com doces malvas, rosas e jasmim;  
Aí em certa noite Titânia cede ao cansaço  
Do perfume, da dança e do laço  
Prazer. Aí despe a serpente o vestido de prata [...]

Titânia também guarda suas lembranças dialógicas e as materializa quando encontra o Rapaz Negro. Há uma transferência de expectativas, pois o mesmo desejo que sente pelo Rapaz Negro, fora uma vez vivenciado por Bottom, com cabeça de burro. Os diálogos se assemelham mais uma vez.

TITANIA: 'Não te lembre fugir desta floresta:  
Quero-te comigo nos átrios da minha festa!  
Sou um espírito de tal sorte  
Que um Verão eterno reina na minha corte.  
E repara, ama-te! Por isso vem e elfos te servirão como convém:  
Do mar pérolas te hão de trazer  
E sobre teu leito de flores cantarão, para te adormecer.  
Da matéria terrena te quero libertar  
Para ficares leve como um espírito do ar.  
Semente de Mostarda! Flor de Ervilha! Traça! Teia de Aranha!

Cada autor, então, apresenta sua forma de metateatro. Em Shakespeare observa-se claramente a referência dialógica quando ele contrói a peça cômica sobre a trágica fábula mitológica de Píramo e Tisbe. Em Strauss as referências dialógicas se dão através de elementos menos evidentes, requerendo do leitor / espectador atenção redobrada, pois ele se utiliza de partes do paradigma na construção do intertexto.



### 3 A INTERTEXTUALIDADE PICTÓRICA, LITERÁRIA E AS TÉCNICAS DA ALUSÃO E DA CITAÇÃO

A teoria da intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva (1974) elege o texto como modo de representação global do sujeito, do inconsciente e da ideologia, que, juntos, formam uma sociedade e a identidade de um povo. Kristeva apóia-se nas reflexões de Mikhail Bakhtin (1997) sobre a teoria do dialogismo, que tem como objetivo analisar a estrutura dialógica existente entre textos diversos, sejam eles orais ou escritos.

Bakhtin procura substituir a segmentação estática dos textos a fim de estabelecer as relações entre as estruturas literárias. A “palavra literária”, que é a idéia do enunciado, juntamente com o diálogo e a ambivalência, abrem caminho para a teoria da intertextualidade. Estudar a “palavra literária” implica em estudar suas três dimensões: o sujeito da escritura (enunciador), o destinatário (enunciatário) e os textos anteriores.

Strauss, enquanto enunciador, dialoga através de suas personagens com os enunciatários, quer sejam leitores, quer sejam espectadores de sua obra. Esse diálogo é constituído de vários outros textos anteriores, presentes em menor ou maior grau de evidência. Portanto, em *O parque*, Strauss faz uma leitura da sociedade alemã do século XX, enquanto enunciador. O enunciatário lê, através dos olhos do enunciador, a sociedade por ele recriada e identifica os textos anteriores por ele referenciados. Strauss não faz referências apenas à política alemã de seu tempo, mas também, se não principalmente, a *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare.

Shakespeare também faz uso desse recurso. Ao escrever *Sonho de uma noite de verão*, na posição de enunciador, dialoga com o enunciatário, expondo sua visão da sociedade inglesa do final da segunda metade do século XVI e início do século XVII. O enunciatário apreende, através da representação dramática, o mundo que o cerca, mas apenas os letrados conseguem perceber os textos anteriores presentes na obra shakespeariana. Shakespeare faz referências à literatura clássica, quando cita *Píramo e Tisbe* de Ovídio, além de fazer referências à mitologia grega.

Partindo destas três dimensões básicas podemos estabelecer um jogo dialógico composto de três elementos: o intertexto (o novo texto), o enunciado e o texto (paradigma). O intertexto sofre influências do contexto sócio-histórico em que está inserido, modificando, em partes, o enunciado de um texto paradigmático. Cabe ao destinatário do enunciado observar as relações intertextuais e identificar o paradigma nele apresentado. A intertextualidade ocorre, então, quando se puder reconhecer estruturas já utilizadas em textos anteriores, introduzindo um novo modo de leitura para o destinatário.

Strauss inicia a intertextualidade de sua obra com elementos pictóricos na apresentação da capa de seu livro *O parque*. A capa é composta de um bosque renascentista, em papel cartão, onde podemos observar a presença de Oberon e Titânia em meio a natureza. A capa é dividida em três partes: o bosque em que Oberon e



Titânia vivem com vegetação farta; Atenas, com casas ao fundo e flora manipulada pelo homem; e o luar que reflete sua luz na água e mostra ao fundo um bosque.

Há uma segunda capa em *O parque*, feita em papel vegetal que é sobreposta à capa de papel cartão. Nesta segunda capa vemos as personagens Oberon e Titânia, Matutino e Altino miniaturizado, Helen no trapézio, Lobo e Helma, a Morte, uma cabeça de vaca em meio à folhagem, uma máscara caída ao chão, luminárias, Cipriano no topo de uma folhagem espalhando sua magia e uma bandeira da Alemanha.

A vegetação é muito diferente da primeira capa, pois o bosque desaparece e cede lugar ao progresso com toda sua devastação. Não há mais árvores, apenas folhagens. Não há mais luar, apenas um arco-íris, que representa a ponte entre os mundos, onde deuses e heróis podem se comunicar e, através dele, anunciar acontecimentos felizes ligados à renovação cíclica. O arco-íris representa, também, a fase de transição e o temor advindo da mudança necessária para a evolução cósmica. As luminárias aparecem em meio a uma flora empobrecida, representando a “luz científica” do progresso que massacra a “luz divina” do luar. A simbologia da luz está ligada ao esclarecimento e à sabedoria, portanto, privilegiar a luminária em detrimento ao luar, significa valorizar o conhecimento científico em detrimento do metafísico.

Desta forma, estabelece-se a primeira relação intertextual entre *Sonho de uma noite de verão* e *O parque*, com o objetivo de alertar o leitor sobre a necessidade de uma leitura intertextual.

Ao ler o texto de Botho Strauss, notamos que, além da capa, ele insere em sua obra *O parque* elementos intertextuais quando menciona William Shakespeare e a obra *Sonho de uma noite de verão*. Além de utilizar duas personagens, Oberon e Titânia, coloca estruturas nas falas destas personagens que remetem a Shakespeare.

OBERON: Sim, dizes tu sempre e fazes o contrário.

Não é minha a culpa deste frio e de a lua cheia já não mais transformar  
A cabeça a ninguém, e de a quente noite de Verão  
Não levar os amantes às loucuras mais extremas –  
Mas todos choramingam e berram em volta da sua própria pequenez;  
Quem enlouqueceria ainda por outro?

GEORGE: Hoje é noite de São João.

No fundo do mar viram-se navios afundados.  
Os cavalos falam.  
Os pares saltam a fogueira do solstício e mulheres doentes rebolam-se no  
Orvalho da madrugada.

A intertextualidade está ligada à memória discursiva, uma vez que “É a memória discursiva que torna possível a toda formação discursiva fazer circular formulações anteriores, já enunciadas” (BRANDÃO, 1991, p. 76).

Em *O parque* a presença da memória discursiva está explícita nas falas de Oberon e Titânia.



TITANIA: Tu! Tu só procuras glória, os altares que os homens te erguem. Encerras-me neste esqueleto e fazes-me sofrer. Quero ir embora. Quero os átrios livres da minha morada!

OBERON: *agarra-a pelo pescoço.*  
Trata-se de seres capaz de aparecer,  
Mas não de te misturar.  
Deixarás de ser Titânia da lua,  
Perderás o teu noturno poder,  
Se assim te habituas ao imperfeito amor!

TITANIA: Estou farta!  
Já percebi tudo.  
Viajei muito.  
Só a morte tem mais para contar.  
Quero ir embora, para casa,  
Onde tudo me resolve e nós nos entendemos.

É, através da intertextualidade e da memória discursiva, que “O interdiscurso disponibiliza dizeres, determinando, pelo já-dito, aquilo que constitui uma formação discursiva em relação à outra” (ORLANDI, 2001, p. 43-44). É por meio deste mecanismo que Strauss estrutura seu discurso intertextual, dialogando com a obra de Shakespeare de forma clara e natural.

A intertextualidade também se relaciona com a interdiscursividade e ambas levam à questão das vozes, já que sob um texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso e sob a voz de um enunciador, há a voz de outro enunciador. A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro. A intertextualidade não é elemento essencial na elaboração de um texto, porém a interdiscursividade é inerente à constituição do discurso. “A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (FIORIN, 1999, p.32). A intertextualidade se caracteriza pelo processo de incorporação de um texto em outro e não de um discurso em outro. Essa incorporação da intertextualidade pode ser aplicada no sentido de mera incorporação ou de transformação. Há, portanto, três processos para se atingir a intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização.

A citação confirma ou altera o sentido do texto citado. A citação ocorre quando um discurso repete as idéias de outros discursos. Em *O parque* há a citação de *Sonho de uma noite de verão* quando Helma crê que Lobo, Jorge e Helen estão zombando dela, assim como Helena crê que Demétrio, Lisandro e Hércia estão unidos para zombarem do amor que ela sente por Demétrio.

A alusão é outro processo de relação intertextual, que ocorre quando se incorporam temas de um discurso visto como paradigma, a fim de servir de contexto para a compreensão do que foi incorporado. Strauss faz alusões em sua obra principalmente quanto à mitologia. Titânia alude à história de Pasifae para convencer Cipriano a fazer-lhe um vaca de madeira. Outro momento de alusão à mitologia é quando Titânia está à procura de Oberon e se refere à fábula mitológica de Apolo e Dafne.





Como Strauss, Shakespeare também faz uso dos recursos da intertextualidade em sua obra *Sonho de uma noite de verão*. Ocorrem tanto citações quanto alusões, sendo que a citação ocorre principalmente quando este insere a peça *Píramo e Tisbe*, obra já versada por Ovídio, em *Sonho de uma noite de verão*. A forma escolhida por Shakespeare para fazer uso da citação de Ovídio foi o metateatro, já que faz uma representação cômica da tragédia ovidiana. Ao iniciar a peça teatral, Quince faz um prólogo no qual explica, em poucas linhas, a peça toda para os expectadores.

O sistema de alusão empregado por Shakespeare e Strauss é o mesmo. Shakespeare faz alusões à mitologia grega em sua obra, mencionando a fábula mitológica de Apolo e Dafne, por exemplo. Os dois autores utilizaram a mesma fábula de forma intertextual, mas o paradigma é invertido por Botho Strauss em *O parque* e Dafne persegue Apolo.

HELENA: Qualquer fera selvagem tem mais brando  
coração do que vós. Fugi, embora,  
que a história mudareis: Apolo corre e  
Dafne lhe dá caça; a meiga pomba  
Persegue o abutre; a tímida gazela  
Corre apressada após o malvado tigre,  
Esforço inútil, quando o valor foge  
E no seu rasto segue a covardia.

Há outros aspectos intertextuais a serem observados. Quanto ao aspecto formal utilizados por ambos na estruturação de suas obras, observamos algumas mudanças importantes na criação do intertexto, já que Strauss tem a consciência de que escreve numa corrente pós-modernista e para um público do século XX. *O parque* é estruturado em cinco atos e quatorze personagens. *Sonho de uma noite de verão* é estruturado em cinco atos e dezessete personagens. A maior diferença estrutural está no número de cenas contidas em cada ato e não no número de personagens de cada obra. Enquanto Shakespeare mantém duas cenas para cada ato, Strauss amplia o número de cenas em sua obra, sendo que o único ato que contém duas cenas é o quinto e último.

<b>Sonho de uma noite de verão</b>	<b>O parque</b>
William Shakespeare	Botho Strauss
5 Atos	5 Atos
17 personagens	14 personagens
Local – Bosque / Atenas	Local – Parque (centro urbano)
Rubricas para indicar entrada e saída de personagens	Rubricas abundantes que indicam posições, reações, expressões...
1º. Ato – 2 cenas	1º. Ato – 4 cenas
2º. Ato – 2 cenas	2º. Ato – 6 cenas
3º. Ato – 2 cenas	3º. Ato – 12 cenas
4º. Ato – 2 cenas	4º. Ato – 10 cenas
5º. Ato – 2 cenas	5º. Ato – 2 cenas



As metamorfoses são inevitáveis na elaboração de um intertexto e o paradigma torna-se a luz que guiará o intertexto em seu caminho para o amadurecimento. O paradigma nada mais é do que o primeiro passo para se alcançar o intertexto e a possibilidade de criar novos paradigmas.

As relações intertextuais são inúmeras se levarmos em consideração que não há discurso inédito e que o leitor / espectador poderá tecer inúmeras redes de significação para um mesmo discurso. Shakespeare faz uso de vários elementos da estética renascentista, citando Ovídio e aludindo à mitologia. Strauss trabalha com uma estética pós-moderna, porém não descarta a oportunidade de citar um autor da literatura clássica e fazer alusão à mitologia, e através desta alusão, incorporar em sua obra, elementos da estética renascentista. Desse modo, Strauss parodia Shakespeare mesclando duas estéticas que aparentemente são contraditórias. *O parque* critica a sociedade considerada “moderna e civilizada” e, ao mesmo tempo, revitaliza valores essenciais para o ser humano, sejam ele renascentista ou contemporâneo.

#### 4 A PARÓDIA COMO ELEMENTO DO PROCESSO DIALÓGICO

A palavra paródia vem do grego **para**, que significa ao lado de e **ode**, que significa canto. A idéia que ela exprime é a de uma canção cantada ao lado de outra, quer seja para enaltecer o paradigma, quer seja para ridicularizá-lo. Seu papel é desnudar ou desconstruir o paradigma e, desta forma, levar o leitor / espectador à reflexão sobre o tema por ela abordado. Ela é, ainda, a repetição com distanciamento crítico que marcará a diferença em vez da semelhança.

A paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica. A crítica por ela veiculada não precisa estar necessariamente na forma do riso ridicularizador, embora sua função esteja freqüentemente associada à sátira. O texto alvo de uma paródia é sempre outra obra de arte ou outra forma de discurso codificado. O estilo parodístico abrange a literatura, a pintura, a música ou qualquer outro meio de comunicação. Ela é, sem dúvida, um modo de auto-referencialidade, pois consegue relacionar códigos diferentes para expressar uma idéia comum. Uma das marcas fundamentais da paródia é seu caráter polifônico, que a faz absorver um texto para depois repeti-lo, recriando-o num modelo próprio. A mera fusão de vozes se torna impossível, uma vez que elas provêm de mundos diferentes, restando ao autor a reestruturação e a conseqüente transformação do tempo primitivo. A paródia, portanto, “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 8).

O autor de uma paródia deve estar ciente de que o texto parodístico produzido por ele deve atingir o leitor / espectador de forma significativa, portanto o paradigma por ele trabalhado deve ser de conhecimento deste leitor / espectador para que a mensagem da paródia atinja seu objetivo. A linguagem utilizada no texto parodístico deve ser comum a ambos, a fim de que não se perca a significação objetivada pelo autor.



Strauss trabalha com a paródia em sua obra *O parque*. Ele faz não apenas uma paródia de elementos de *Sonho de uma noite de verão*, como também, e principalmente, da sociedade alemã. Strauss é um grande crítico social e pretende demonstrar através de sua obra valores que o ser humano relegou ao segundo plano.

TITÂNIA: Alguma coisa deve estar errado no que fazemos.  
Quando nos mostramos, não se entusiasma.  
Não vi ainda em nenhum deles um rosto alegre;  
Nem uma chispa do meu brilho me foi devolvida  
Como se eu, para me revigorar, não precisasse  
Deste pálido humano reflexo!  
Passam, embotados, ou mesmo: mostram nojo,  
Gritam-me! Será isso prazer, desejo?  
Haverá neles alguma sexualidade?

OBERON: Homens não sabem nada do desejo, do prazer!  
Não sabem nada da violência  
Com que noutras estrelas outros seres  
Se encontram. Da nossa celebração herdaram  
Uma variante pobre e fraca,  
E mesmo isso que chamam delírio dos sentidos parece-nos  
A nós desprezível, embotado, mesquinho uso  
Daquele Dom que só esbanjando-o se mantém e renova.  
O seu sentido do prazer é tão remotamente aparentado  
Com o nosso como aquela salamandra com um dragão.  
E hoje vai ameaçando reduzir-se ainda mais, e  
Talvez não tarde, a desvanecer-se por completo, se  
Os não acordarmos nós para novo instinto.

O homem contemporâneo, na visão de Strauss, não tem mais a paixão de outrora e nutre a falsa ilusão de que o mísero sentimento que traz no peito é a paixão mais pura que um ser humano pode ter.

Oberon e Titânia ao serem parodiados por Strauss perdem a magia no decorrer da peça, já que o contexto em que estão inseridos é inusitado e o casal passa a ser marginalizado pela população que passa pelo parque.

OBERON: [...] O conflito chegou ao fim, Titânia: o amor perdeu!  
Vê ao menos tu se escapas ao tempo  
Antes que te alcance o seu longo braço.  
Para mim já é muito tarde.  
O meu poder, a minha fama acabaram  
E o meu rosto é tão neutro e comum  
Como uma máscara de papel  
Que uma criança rejeitou  
E agora voa no pó para onde o vento a leva.

Titânia, ao entregar-se desmedidamente ao instinto sexual, perde sua magia, sua realeza e seu poder de sedução. Envelhece, tem um filho minotauro (com a ajuda de Cipriano), e termina a peça sozinha com o filho e cinco amigos sentindo-se em completa solidão. Oberon se sente tão derrotado que chega a metamorfosear-se em humano, assumindo o nome de Secundino, e perde sua memória divina.



Na verdade, Oberon e Titânia são só mais dois deuses que, por um processo de carnavalização, são derrotados na luta contra a sociedade moderna. Agora são deuses comandados por um deus maior chamado Capitalismo.

Identificar um texto parodístico requer muita atenção do leitor / destinatário, já que além de ser facilmente confundida com imitação, possui uma ambivalência natural, que ora mostra seu aspecto satírico, ora mostra seu aspecto transcontextual. “A paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985, p. 26).

Strauss, ao parodiar Shakespeare, não se preocupa em conservar o paradigma, mesmo porque tem a consciência de que a sociedade em que vive é muito diferente da sociedade paradigmática. Strauss, então, revoluciona o paradigma shakespeareano e expõe a sociedade alemã com todos os seus fantasmas e suas neuroses. Essa revolução feita por Strauss é edificada com bases na carnavalização das personagens.

Oberon, rei dos elfos, e Titânia, rainha das fadas, perdem seus poderes mágicos e sofrem uma metamorfose que os tornam pessoas comuns e, até certo ponto, invisíveis aos olhos da sociedade capitalista do século XX. Nada do que eles trazem de suas experiências divinas são úteis para a nova forma de vida a que estão sujeitos. Tornam-se pessoas comuns, angustiadas e solitárias que vivem num centro urbano e têm como paisagem um parque abandonado. Só lhes resta lembrar do bosque de Atenas, lugar dos poderes mágicos que possuíam, da felicidade e da socialização.

O mesmo acontece com os pares amorosos. Em *Sonho de uma noite de verão*, Hérnia e Lisandro se amam. Demétrio ama Hérnia e é amado por Helena. Com a ajuda de Puck, Demétrio percebe que quem realmente ama é Helena e não Hérnia. Assim os casais se estabelecem para viverem felizes para sempre. Em *O parque*, Lobo casa-se com Helma, enquanto Jorge casa-se com Helen. A princípio ambos tem casamentos felizes, mas os problemas começam a aparecer após o casamento. Jorge percebe que Helen é racista ao extremo e se torna um marido desiludido. Em meio a desilusão tenta conquistar Helma, sem obter sucesso. Lobo, embora casado com Helma, gosta de seduzir mulheres e Helen quase se deixa seduzir por ele.

Neste aspecto dos casais, Strauss foi sagaz. Enquanto Shakespeare retrata o início do amor entre os casais com toda as promessas de felicidade, Strauss apresenta pares já casados. Shakespeare termina sua peça com “foram felizes para sempre”, deixando a cargo do leitor / enunciatário a decisão quanto ao futuro das personagens. Strauss inicia sua peça com “os problemas começam agora” e não abre para o leitor / enunciatário a possibilidade de imaginar uma vida a dois promissora para as personagens. A carnavalização se instaura e a dessacralização do amor puro e inocente entre os amantes se estabelece. Strauss é sutil na colocação da carnavalização e o leitor / enunciatário deve estar atento para tais sutilezas, pois:

A paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus participantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo ao novo. Em certo sentido,



pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de inferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo (HUTCHEON, 1985, p. 33-34).

## 5 CONCLUSÃO

As relações dialógicas entre *Sonho de uma noite de verão* e *O parque* são abundantes. Porém, para que estas relações sejam percebidas é preciso que o leitor / espectador esteja atento aos textos, pois é dele a responsabilidade de estabelecer correspondências entre o paradigma e o intertexto.

Sabe-se que as relações dialógicas são essenciais para todo ato de comunicação e que a própria linguagem oferece ao enunciador uma gama de possibilidades de produção.

[...] o discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filosófico-semântica” para recuperar a significação profunda dessa polifonia (BLIKSTEIN, 1999, p.45).

Assim sendo, a análise de um texto torna-se um ato infinito de busca de significados através das diversas vozes ali presentes, dos ditos e dos não-ditos que constituem toda comunicação, quer seja oral, quer seja escrita, quer seja cênica. O enunciador absorve o mundo que o cerca e expõe sua ideologia não apenas através dos atos, mas principalmente através das palavras. A análise da palavra, portanto, é vital para colocar em prática um dialogismo efetivo, onde enunciador e enunciatário possam se comunicar plenamente, usufruindo de todos os recursos lingüísticos que a língua lhes oferece.

A palavra é a materialização não apenas do pensamento humano, mas principalmente de sua ideologia. É, através da palavra, que o ser humano cria, recria, forma, reforma, transforma e modifica a sociedade em que vive. Ele reproduz aquilo em que acredita e perpetua, direta ou indiretamente, a ideologia a qual foi exposto durante toda sua vida.

As obras aqui analisadas exemplificam o poder da palavra quanto materialização da ideologia dominante. Shakespeare exterioriza os valores renascentistas em *Sonho de uma noite de verão*, assim como Strauss evidencia o racionalismo do século XX em *O parque*.

Os textos são riquíssimos em simbologia, citação, alusão e mitologia. Os autores fazem uso da palavra de forma primorosa e conseguem transmitir ao leitor / espectador a beleza que uma obra de arte pode conter. Escolhem a forma teatral para representarem suas artes como forma de ir além do texto. A encenação requer outra linguagem, outro recurso para que a significação se estabeleça, pois trabalha com a linguagem verbal e não-verbal e também requer a ativação dos órgãos dos sentidos. Assim, os autores “prendem” os espectadores por inteiro: corpo, mente e alma.



## Dialogical Relations between *A Midsummer Night's Dream* (William Shakespear) and *The Park* (Botho Strauss)

### ABSTRACT

Considering dialogical relationship between texts, beneath Bakhtin's prims, we observe that between *A Midsummer Night's Dream* by William Shakespeare and *The Park* by Botho Strauss there are many intertextual elements which emphasize similarities and differences between paradigm and intertext through parody resource – in its transcontextual aspect – through reference and through quotation used by these authors.

There will also be considered the theater within theater as a way of expressing the dialogism between literary compositions, as well as presenting the carnivalization characteristic in *A Midsummer Night's Dream* intertext by William Shakespeare about *Pyramus and Thisbe* paradigm by Ovidio.

Keywords: Dialogism. Parody. Reference, quotation and theater within theater.

### REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1973.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Frontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense Universitária, 1997.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e polifonia. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 45-48.

BOTHO STRAUSS. [www.libraries.psu.edu/iasweb/mabokov/pole.html](http://www.libraries.psu.edu/iasweb/mabokov/pole.html)

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.



- BUCKLE, Linda; KELLEY, Paul. *A Midsummer Night's Dream*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia: a idade da fábula*. Rio de Janeiro: Ediouro, [c1965].
- BURGESS, Anthony. *English Literature*. London: Longman, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade*. São Paulo, 2001. Mimeografado.
- DOMINIC, Zöe et al. *A Midsummer Night's dream*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing*. New York: Simon and Schuster, 1946.
- ETIMOLOGIA DOS NOMES. [www.anzwers.org/free/nomes](http://www.anzwers.org/free/nomes)
- FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes e sobrenomes: dicionário etimológico*. São Paulo: AM Edições, 1994.
- HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HERRMANN, Karl-Ernest. *Der Park*. Berlin: Carl Hanser Verlag, 1983.
- HOFFMAN, Michael (Dir.). *Sonho de uma noite de verão*. [Estados Unidos: s. n.], 2000.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. New York: Methuen, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACKNER, Peter. *The park* [entrevista em 10 de abril de 2002]. 2002. Disponível em: <lackner@dramadance.ucsb.edu>. Acesso em: 19 mar. 2002.
- LACKNER, Peter. *The park*. Santa Barbara: UCSB, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARCONDES, Danilo. *Filosofia, linguagem e comunicação*. São Paulo: Cortez, 2000.
- MARTIN, Christopher; WOKER, Daniel (Trad.). *The park*. New York: Elisabeth Marton Agency, 1985.
- MITIDIERI, Aldo A. *Essential English Literature: an anthology*. Campinas, SP: GEAC, 1989.
- MITOLOGIA. <http://mithos.cys.br>



- MITOLOGIA. <http://orbita.starmedia.com/~hyeros/mitoemitologia018html/>
- MORAIS, Regis (Org.). *As razões do mito*. São Paulo: Papirus, 1988.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NOVASKI, Augusto. *As razões do mito*. São Paulo: Papirus, 1998.
- NUNES, Carlos Alberto. *Shakespeare: teatro completo – comédias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- O PARQUE [www.tagesspiegel.de/archiv/2000/04/10/ak-ku-bu-23159.html](http://www.tagesspiegel.de/archiv/2000/04/10/ak-ku-bu-23159.html)
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. São Paulo: Pontes, 2001.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PINSENT, John. *Mitos e lendas da Grécia Antiga*. São Paulo: Melhoramentos, 1978.
- PRIESTLEY, J. B.; SPEAR, Josephine; HOLLAND, Norman N. *Adventure in English Literature*. New York: Laureate Edition, 1963.
- A REVOLUÇÃO DO CONCEITO HISTÓRICO DE BOTHO STRAUB.  
[www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft11/wolf.html](http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft11/wolf.html)
- ROSE, Jürgen. *Der Park*. Berlin: Carl Hanser Verlag, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- \_\_\_\_\_. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2000.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- STRAUSS, Botho. *Der Park*. Berlin: Carl Hanser Verlag, 1983.
- THE PARK. [www.mrs.umn.edu/~cushmajs/cv.shtml](http://www.mrs.umn.edu/~cushmajs/cv.shtml)
- THEODOR, Edwin. O cotidiano ambíguo e o método fragmentário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1987. Caderno 2.
- VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário Básico de Mitologia: Grécia, Roma, Egito*. São Paulo: Ediouro, 2000.

