

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A IMAGINAÇÃO PICTURAL DE SHAKESPEARE EM SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)  
anniesc@bol.com.br

RESUMO: Este ensaio tem por objetivo examinar a apropriação de motivos, códigos e convenções das artes plásticas para fins estruturais, temáticos e estéticos em *Sonho de uma Noite de Verão* (1595-1596). A transcrição de imagens simbólicas e ideias filosóficas da pintura para a poesia dramática será discutida à luz de perspectivas teóricas formuladas por Claus Clüver, Liliane Louvel e Tamar Yacobi que ampliaram o âmbito dos conceitos de ecfrase e transposição intersemiótica na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare; texto; imagem; intermedialidade

#### INTRODUÇÃO

Apesar de Shakespeare apresentar suas peças em um palco nu, desprovido de cenários pintados ou construídos arquitectonicamente, encontramos indícios, em seus textos, de seu conhecimento e admiração pela arte pictórica. Diversos críticos shakespearianos argumentam que a imaginação pictural do bardo atesta sua familiaridade com a pintura renascentista e sua inclinação de inspirar-se nas artes plásticas para desenvolver temas e motivos em seus poemas e peças.

Em *Shakespeare in Pictorial Art* (2012), Malcolm Charles Salaman analisa diversas descrições picturais em poemas narrativos e textos dramáticos do bardo, dentre elas uma cena da guerra de Tróia, em *O estupro de Lucrecia* (1594), e referências explícitas a uma série de quadros que retratam cenas de sedução e erotismo no prólogo de *A Megera Domada* (1593-1594). Ambos os exemplos são ecfrases shakespearianas de acordo com a definição ampliada de Claus Clüver (1997: 26) que será abordada no aporte teórico.

Salaman (2012: 1-2) ressalta não ser possível saber se, nessas passagens, Shakespeare está descrevendo cenas de quadros de pintores famosos vistos por ele ou se suas ideias foram geradas por ilustrações em livros, reproduções de quadros, gravuras ou tapeçarias em que aparecem motivos semelhantes ou, então, apenas dando vazão a sua imaginação prodigiosa para ilustrar incidentes da mitologia clássica que ele tão bem conhecia e verbalizava por meio de sua arte poética. O crítico acrescenta, ainda, que Shakespeare pode ter visto um grande número de pinturas famosas em suas viagens pelo continente quando, supostamente, visitou Veneza e Florença e outras cidades italianas.

Neste ensaio, com o intuito de meditar sobre a plurissignificação do texto *Sonho de uma Noite de Verão* (1595-1596), pretende-se examinar os engajamentos de Shakespeare com a pictorialidade, principalmente com a “poesia visual” de mestres renascentistas italianos. As hipóteses, análises e investigações serão respaldadas por meio de escritos sobre texto/imagem de Claus Clüver, Liliane Louvel, Tamar Yacobi e outros que, embasados em considerações críticas pós-estruturalistas, superam certos impasses de classificação rígida criados pelos seus antecessores estruturalistas e semioticistas.

## 1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE ECFRASE

A comparação entre a poesia e a pintura insere-se em uma longa tradição que, segundo Platão, remonta a Simônides de Ceos (556 a.C. – 468 a.C.). A famosa frase atribuída ao poeta grego – “A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala” – constitui uma das primeiras reflexões sobre as relações entre a palavra e imagem. A partir dessa perspectiva teórica, Horácio (65 a.C. – 8 a.C), em sua *Epístola aos Pisões*, atribui maior importância às impressões visuais que seriam mais marcantes do que as auditivas. O mote de Horácio, “Um poema é como uma pintura”, retomado pelos teóricos da Renascença, está na origem da doutrina do *Ut pictura poesis*. Na frase de Horácio – “Um poema existe tal como um quadro” (*Ut pictura poesis erit*) – a pintura constitui o referencial da comparação, sugerindo, assim a superioridade da imagem sobre a linguagem. Os teóricos renascentistas inverteram o sentido da comparação: a poesia passou a ser o referencial e a pintura o termo comparado, submetendo, assim, a pintura às artes da linguagem (Lichtenstein 2004: 9-11).

A mudança de entendimento da máxima de Horácio – “A pintura é como um poema” (*Ut poesis pictura*) – modificou o estatuto da pintura, conferindo-lhe a mesma finalidade que Aristóteles atribuía à poesia dramática, ou seja, de contar uma história. Assim, por serem relacionadas nesse aspecto, a pintura e a poesia, apesar das rivalidades, foram chamadas de “artes irmãs”: “Os pintores tomariam seus temas da literatura, transformando a narrativa em quadros, e os escritores celebrariam os pintores em seus textos revelando a significação, por vezes obscura, dessas telas” (Lichtenstein 2004: 13).

A controvérsia sobre a superioridade da linguagem ou da imagem, resumida acima, foi retomada, sob diferentes perspectivas, por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) que, em *Laokoön, ou: sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), investigou as relações entre a literatura e a pintura, tomando como base a midialidade. A teoria de Lessing, que ressalta a espacialidade da pintura e a temporalidade da literatura, representou um avanço teórico e lançou luz sobre aspectos que integram os estudos de intermedialidade. Sua visão de que toda arte se configura de acordo com sua midialidade específica mostrou que a materialidade ou os meios físicos são determinantes no momento da criação, resultando em diferentes modalidades expressivas que podem (ou não) produzir o mesmo efeito (Moser 2007: 44-45).

O termo *ecfrase* apareceu, pela primeira vez, nos escritos atribuídos a Dionísio de Halicarnasso (c. 60 a.C. – c. 7 a.C.), tornando-se, em seguida, uma prática discursiva utilizada nas escolas. Segundo Peter Wagner, é um recurso retórico antigo que está sendo retomado e redefinido por críticos contemporâneos. O vocábulo, formado pelo prefixo “ek” ou “ec”, que significa “originário de” ou “dentre”, e a raiz *phrasis* (o verbo *phrazein* significa “contar, declarar, pronunciar”), um sinônimo do grego *lexis* ou *hermeneia*, e do latim *dictio* e *elocutio*, originariamente significava “uma descrição completa e vívida” (Wagner 1996: 11-12).

A definição restritiva de *ecfrase*, que nasceu sob os auspícios do *Ut pictura poesis* de Horácio, passou por revisões radicais na contemporaneidade. No ensaio intitulado “Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts” (2009), Claus Clüver manifesta-se a favor da expansão do conceito de *ecfrase*, quando inclui em seu âmbito não apenas textos visuais que abarcam as artes plásticas, mas também textos não visuais como danças e composições musicais. Clüver toma como ponto de partida as perspectivas teóricas de James Heffernan, que definiu a *ecfrase* como “a representação verbal de uma representação visual” (1993: 3, minha tradução) e expande essa noção para “*Ecfrase é a representação verbal de um texto real ou fictício composto em sistemas de signos não verbais*” (2009: 26, minha tradução). Em seu conceito ampliado, Clüver não faz distinção entre obras de arte existentes ou imaginárias, postulando que as verbalizações de textos visuais fictícios são tão válidas quanto aquelas baseadas em textualidades de existência comprovada.

No livro *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film* (2008), Laura M. Sager Eidt investiga o tratamento *ecfrástico* ao qual são submetidos quadros de diversos pintores em textos narrativos e fílmicos. Ela afirma que, enquanto a tradição restringia a *ecfrase* a poemas que descrevem ou analisam obras de arte, na atualidade esse termo é aceito e se aplica a todos os gêneros literários, tais como, o romance, o drama e o ensaio, estendendo-se, também, ao cinema e à música (Eidt 2008: 9). Dentre os críticos que ampliaram o âmbito da *ecfrase*, além de Claus Clüver, Eidt cita Tamar Yacobi e Siglind Bruhn. Ela argumenta que Yacobi, em “Verbal Frames and Ekphrastic Figuration” (1997) e em “The Ekphrastic Model: Forms and Functions” (1998), demonstra que a *ecfrase* pode ser constituída por uma breve alusão a um “modelo *ecfrástico*” ou “*simile ecfrástica*” e que esse referente constitui um mecanismo capaz de ativar o texto pictural como um todo, produzindo múltiplas conexões

e sentidos (Eidt 2008: 12). Acrescenta, ainda, que no ensaio “A Concert of Paintings: ‘Musical Ekphrasis’ in the Twentieth Century” (2001), Siglind Bruhn introduz perspectivas ainda mais radicais do que as encontradas nas reconsiderações do conceito por Clüver e Yacobi ao postular que, em relação à “ecfrase musical”, a mídia recriadora pode ser qualquer forma artística ou midiática diferente daquela em que o texto-fonte foi plasmado, não necessitando ser verbal (Eidt 2008: 13).

Inúmeras técnicas são utilizadas hoje na mediação de substratos narrativos de uma mídia para outra. Sabe-se que a heterogeneidade produzida no processo de transmídiação é inevitável por se tratar de mídias com especificidades diferentes. Liliane Louvel, no ensaio “A descrição ‘pictural’: Por uma poética do iconotexto” (1997), destaca que, no deslocamento de um substrato narrativo de um suporte para outro, a relação de identidade é impossível, mesmo porque, nesse jogo intermidiático, toda espécie de manipulação é permitida:

A relação de analogia não se reduz jamais a uma relação de identidade. Estabeleçamos que uma descrição será dita “pictural” quando a predominância de “marcadores” da picturalidade, aquilo que faz com que a imagem seja artística, seja um artefato, seja irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimésico, etc. Pelo menos, teremos uma emulsão, jamais uma fusão total, seja um iconotexto. Haverá sempre um traço, o vestígio de um no outro. [...] Falaremos de “tradução” ou, antes, de “translação”, como a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro. Tratar-se-á de observar os modos de funcionamento desta “translação”, de recuperar os traços de heterogeneidade causada pela presença de um *medium* estranho no *medium* suporte, graças a marcadores textuais. (Louvel 2006: 195)

## 2 DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE SHAKESPEARE E OS MESTRES RENASCENTISTAS ITALIANOS

A poesia e a pintura, duas artes autônomas com seus próprios meios de expressão, porém com recursos de construtividade em comum, intensificaram suas relações na Renascença. A poesia lírica e a produção dramática da época apresentam traços pictóricos, e a pintura, por sua vez, tem características narrativas, promovendo a interação dessas duas tradições. No contexto renascentista, esta afinidade entre as artes plásticas e a literatura teve suas raízes no interesse comum pelas narrativas mitológicas da obra *Metamorfoses* (c. 1 d.C.), de Ovídio (43 a.C. – c.17 d.C.).

Nas *Metamorfoses*, os relatos míticos são descritos em detalhes vívidos e fixados em uma poética expressiva, de modo tal que os grandes mestres das artes visuais, no auge de suas maturidades criativas, retomaram as narrativas de Ovídio como fonte de inspiração e modelo para pintar inúmeras telas, realizando um verdadeiro exercício de transposição intersemiótica ao interpretar signos verbais utilizando signos

pictóricos. De acordo com Claus Clüver, trata-se de quadros que emprestam ideias, temas e motivos de textos literários e, portanto, exigem conhecimento prévio do receptor:

Como inúmeras obras bi- ou tri-dimensionais que são versões de uma matéria (*Stoff*) literária ao invés de versões de uma passagem específica, eles exigem que o leitor esteja familiarizado com o modelo literário; caso contrário, seu conteúdo representacional permanecerá completamente inacessível. (Clüver 2006: 142-143)

Por outro lado, temas e motivos pictóricos eram utilizados por poetas e dramaturgos renascentistas. Como explicita Liliane Louvel, o empréstimo de motivos, códigos e convenções das artes plásticas para fins estruturais, temáticos e estéticos em textos literários (poesia, ficção, drama, etc.) é uma prática recorrente que constitui importante impulso gerador para o desenvolvimento de ideias, caracterização de personagens, descrição da ambientação, configuração da narrativa, dentre outros (Louvel 2006: 197).

A concentração de imagens nos textos de Shakespeare flagra a sua tendência de transpor elementos da pintura para a literatura. Sua poesia lírica e dramática dialoga não somente com os versos de Ovídio, mas também com a “poesia visual” de mestres renascentistas italianos. Em *Sonho de uma Noite de Verão* (1595-1596), além das inúmeras fontes literárias, Shakespeare apropria-se de imagens simbólicas e ideias filosóficas do quadro *A primavera* (c. 1482), de Sandro Botticelli (1445-1510), e de inovações, que se afastam da narrativa ovidiana, introduzidas por Ticiano Vecelio (1488-1576) em sua pintura *Vênus e Adonis* (1553-1554). Como veremos adiante, os empréstimos da pintura assumem funções estético-temáticas e se tornam o impulso gerador da criação dramática do bardo em suas complexas construções intermediárias. Não se trata de ecfrase no sentido restrito, mas antes da ativação da imaginação a partir da contemplação de representações picturais que lhe serviam de gatilho para desencadear o fluxo verbal, ou seja, a imagem torna-se o ponto de partida do processo criativo.

### **3 TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA DE IDEIAS FILOSÓFICAS, TEMAS E MOTIVOS DA PINTURA A PRIMAVERA (C. 1482), DE BOTTICELLI**

As novas ideias em efervescência na Itália renascentista, principalmente as doutrinas filosóficas de Platão (427 a.C – 347 a.C.) retomadas por estudiosos neo-platônicos do grupo de Lourenço de Médici (1449-1492) em Florença, como Marsilio Ficino (1433-1499), Angelo Poliziano (1454-1494) e Pico della Mirandola (1463-1494), foram difundidas na Inglaterra elisabetana por nobres liderados por Henry Wriothesley (1573-1624), conde de Southampton. Acredita-se que Shakespeare era assíduo ouvinte das atividades do grupo do conde, visto que dedicou a ele os poemas narrativos *Vênus e Adonis* e *O estupro de Lucrecia*, além de imortalizar o nobre como o “belo jovem” nos

sonetos. Segundo Jan Kott, *O Banquete de Platão* “era uma das obras favoritas dos neo-platônicos elisabetanos. Como seguidores das doutrinas florentinas, o neo-platonismo praticado pelo círculo de Southampton apresentava uma linha notadamente epicurista” (Kott 1994: 180, minha tradução).

O pintor Sandro Botticelli (1445-1510), protegido dos Médici, participava das rodas de discussão do grupo de seu mecenas, tanto é que no quadro *A Primavera* (c. 1482), uma encomenda para o casamento de Lorenzo de Pierfrancesco (primo de Lorenzo de Médici), ele mistura e combina ideias filosóficas desenvolvidas pelos neo-platônicos florentinos com materiais das poéticas clássicas, como o Livro 5 dos *Fastos* (c. 8 d.C.), de Ovídio, um calendário romano onde são descritos festas populares e rituais pagãos, e *De Rerum Natura* (c. 1 a. C.), de Lucrecio, para criar um retrato multifacetado sobre o amor. A pintura, uma das obras mais controversas da Renascença, expressa em termos visuais a complexa teoria sobre o “círculo do amor”, teorizada por Marsilio Ficino e Pico della Mirandola.



*A Primavera* (1482), de Botticelli. Óleo sobre tela, 203 cm x 314 cm. Galeria Uffizi.  
Fonte: <http://www.uffizi.org/artworks/la-primavera-allegory-of-spring-by-sandro-botticelli/>

Segundo Edgar Wind (1969), o quadro de Botticelli celebra a chegada da primavera e exprime o movimento triádico que caracteriza a teoria platônica, representada por dois grupos de figuras que ladeiam Vênus, a deusa da moderação, no jardim da fertilidade e renovação. No lado direito de Vênus, o vento oeste Zéfiro persegue e violenta a ninfa Cloris. Por força da paixão de Zéfiro e da pureza da ninfa, de sua boca brotam flores no momento em que se transforma em Flora, a deusa da primavera. A progressão da tríade Zéfiro-Cloris-Flora ilustra a dialética do amor e reflete o equilí-

brio da natureza, ou seja, a união dos contrários (Wind 1969: 117). Esta narrativa visual, em que Cloris é representada no momento de sua metamorfose, tem similaridade com a história da perseguição de Dafne por Apolo.

Ao lado esquerdo de Vênus, seu filho Cupido (*Eros*), com os olhos vendados dis-para flechas com extrema precisão em direção a Castidade (*Castitas*), figura central das três Graças. A ausência de adornos a distingue de suas irmãs, Beleza (*Pulchritude*) e Sensualidade (*Voluptas*), que participam da dança de iniciação de Castidade nos mistérios do amor. A dança das Graças representa a dialética da *discordia concors*; as mãos entrelaçadas erguidas apontam para o polo da discórdia, enquanto as mãos baixas, apenas entrelaçadas, sugerem a ausência de conflito, o polo da concórdia. Castidade é a Graça responsável pela união dos opostos. Assim, quando as suas irmãs são imbuídas de seu espírito, o princípio da harmonia na discórdia é instalado. No entanto, Castidade tende a focar seu olhar para fora do círculo dançante em direção a Mercúrio, o protetor das Graças, que dissipa as nuvens com seu caduceu. Ele representa o amor transcendente fora da temporalidade (Wind 1969: 119).

Fica evidente, portanto, que há uma estrutura narrativa circular na composição do quadro. O movimento visual que se encaminha da direita para a esquerda e de cima para baixo, termina de baixo para cima e da esquerda para a direita. Enquanto o primeiro grupo de figuras representa o movimento descendente, com o sopro de Zéfiro gerando a figura de Flora que pisa o chão, o segundo grupo simboliza o inverso por meio da dança das três Graças: Castidade, como figura central, vira as costas para o mundo e contempla o Além (Wind 1969: 121-122). As figuras de Mercúrio e Zéfiro devem ser compreendidas como simétricas, enquanto o primeiro se afasta do mundo em isolamento, o segundo encaminha-se para a terra com impetuosidade; eles representam as antinomias ou forças complementares do amor, do qual Vênus é a guardiã e Cupido, o agente (Wind 1969: 125), sendo este último considerado uma espécie de *daimon* impúdico que desperta desejos obscuros não guiados pela razão.

Segundo Jan Kott, na peça *Sonho de uma Noite de Verão*, o tema do amor, enunciado no monólogo de Helena na cena inicial do primeiro ato, pode ser considerado uma espécie de “canção brechtiana” que anuncia a temática das polaridades – Eros e Tânatos – em tensão, apresentando impressionante similaridade com as teorias dos filósofos neo-platônicos florentinos Marsílio Ficino e Pico della Mirandola. O crítico polonês argumenta que as metáforas do amor, do erotismo e do sexo passam por transformações radicais em *Sonho*. Enquanto no início da peça elas são inteiramente tradicionais, no solilóquio de Helena desdobram-se em vários níveis de significação. A reflexão sobre a irracionalidade do amor, introduzida por meio de uma personificação – Cupido que, às cegas, dispara as flechas com seu arco –, paulatinamente adquire novos contornos e se transfigura de fantasia gerada pelo desejo em força instintiva cega (Kott 1994: 179):

Às coisas vis, que não tem qualidade,  
O amor empresta forma e dignidade:  
Porque não vê co’os olhos, mas co’a mente,

Cupido é alado e cego, à nossa frente:  
Amor não tem nem gosto nem razão  
Asas sem olhos dão sofreguidão. (Shakespeare 2004: 26)

Kott esclarece que Pico della Mirandola relacionou a paradoxal cegueira de Cupido à doutrina órfica: “*Ideo amor ab Orpheo sine oculis dicitur, quia est supra intellectum.*” O amor é cego, porque ele está além do intelecto. A cegueira proporciona realização e êxtase” (Kott 1994: 180, minha tradução). Como na maioria das traduções interlinguais, o verso shakespeariano “Wings, and no eyes, figure unheedy haste” (Shakespeare 2003: 18) é diluído em sua força expressiva na tradução “Asas sem olhos dão sofreguidão” (Shakespeare 2004: 26), de Barbara Heliodora. “Asas, sem olhos, numa corrida sem raciocínio” seria uma opção mais aproximada ao texto de Shakespeare.

Apesar de que Kott não menciona a pintura *A primavera* como um dos possíveis textos-fonte de *Sonho*, Shakespeare tece um mosaico de referências na peça que remetem ao quadro de Botticelli, além do motivo das forças inconscientes não guiadas pelo intelecto, introduzido no solilóquio de Helena e, mais tarde, retomado por Bobina metamorfoseado em asno. Quando Titânia declara estar apaixonada por ele, o tecelão comenta: “Minha Madame, acho que a senhora não tem muita razão para isso. Mas, para falar a verdade, hoje em dia a razão e o amor não costumam andar muito juntos” (Shakespeare 2004: 59).

Diversos elementos caracterizam a translação da alegoria do amor do quadro de Botticelli para o texto de Shakespeare. Em seu diálogo socrático sobre a natureza e a pluralidade de formas do amor, como a paixão, o erotismo, a empolgação, os desvarios e as crueldades de nossos envolvimentos emocionais e sexuais, o bardo, em diversos momentos da peça, introduz e recicla noções platônicas que remetem às polaridades – amor e desejo cego – em tensão. O elixir do amor perfeito, por exemplo, administrado por Puck para liberar as forças instintivas, o erotismo e as pulsões, é uma metaforização do efeito produzido pelas flechas de Cupido.

Entre os marcadores picturais explícitos, vale mencionar a fala de Demétrio quando, sob o efeito da poção do amor, mostra-se empolgado por Helena e a chama de ninfa e deusa “O Helen, goddess, nymph, perfect, divine!” (Shakespeare 2003: 69). Essas palavras inequivocamente remetem à tríade Zéfiro-Cloris-Flora da pintura de Botticelli. A criação de múltiplos enredos e níveis de realidade, a inserção de personagens mitológicos de diferentes contextos históricos e geográficos (mitologia grega, romana e celta), a justaposição de molduras narrativas simétricas configuradas como uma dança e a inserção de elementos de festas populares elisabetanas em celebração à primavera também aludem ao quadro.

Evidentemente, nesse processo de translação pictural, o texto verbal assume diferentes contornos e feições, visto que, apesar de tratar-se de uma relação bimidiática pautada em correspondências semióticas, não pode ser considerada uma descrição pictural ou efrástica em sentido restrito, mas um processo de exploração da picturalidade como linguagem analógica e metafórica. Como outros escritores que se valem da efrase, Shakespeare relê e reconfigura o teor imagético do quadro de Botticelli,



utilizando-o com impulso gerador de sua criação verbal. Sua escrita é uma representação verbal icônica: ele representa o visível de acordo com seus objetivos e perspectiva, relendo e reconfigurando a visão do artista plástico.

#### **4 VÊNUS E ADONIS (1553-1554), DE TICIANO: O MOTIVO DA VÊNUS SEXUALMENTE AGRESSIVA TRASLADADO PARA O UNIVERSO DA COMÉDIA SHAKESPEARIANA**

Sabe-se que Ticiano Vecellio (1488-1576 ) pintou *Vênus e Adonis* (1553-1554) para Felipe II da Espanha por ocasião de seu casamento, em julho de 1554, com a rainha Mary Tudor da Inglaterra. Quando retornou à Espanha, no final do ano de 1555, levou consigo essa pintura. No entanto, como havia muitas reproduções e gravações em água-forte do famoso quadro na Inglaterra renascentista, o crítico de arte Erwin Panofski (1969: 150-154) acredita que Shakespeare pode ter visto uma reprodução desse quadro de Ticiano. Ele aponta a obra como uma das prováveis fontes de inspiração do bardo para escrever o longo poema narrativo *Vênus e Adonis* (1593).



*Vênus e Adonis* (1553-1554), de Ticiano. Óleo sobre tela, 186 cm x 207 cm.  
Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/titian/venus-and-adonis-1554>

Nesta pintura, inspirada na narrativa poética das *Metamorfoses* de Ovídio, Ticiano acrescenta detalhes inexistentes no texto latino: Adonis desdenha as carícias de Vênus e repele seu efusivo abraço com veemência. Em seu poema narrativo homônimo (1593), Shakespeare desenvolve a narrativa básica ovidiana com inovações que remetem ao motivo da Vênus sexualmente agressiva do mestre italiano. Ambos os textos (o literário e o pictórico) alteram a perspectiva de inúmeros mitos que narram a sedução ou o estupro de mulheres mortais pelos deuses.

Em longas passagens ecfásticas, o bardo inverte os papéis estereotipados de identidade de gênero: Vênus é caracterizada por atributos masculinos, exercendo um papel ativo, enquanto Adonis é descrito como objeto sexual da deusa. Até mesmo a representação física do jovem é efetuada por meio de atributos femininos. Verifica-se a objetificação do corpo masculino por meio do olhar feminino.

Ticiano também influenciou Shakespeare no tocante à caracterização de personagens femininas, principalmente em relação às comédias. A variação temática do quadro do mestre italiano foi matriz e fonte de inspiração para a criação de Helena em *Sonho de uma Noite de Verão*, Beatriz em *Muito Barulho por Nada*, Pórcia em *O Mercador de Veneza* e de outras heroínas transgressoras (Kolin 1997: 6-7). Por meio da inversão de estereótipos, o dramaturgo questionou as ortodoxias da sociedade patriarcal, sugerindo que as restrições impostas às mulheres são criações culturais e, como tais, passíveis de mudança.

Em *Sonho*, Shakespeare inverte o mito da perseguição de Dafne por Apolo. Helena persegue Demétrio e luta pelo seu amor, assumindo um papel não convencional para uma mulher da época renascentista. Como a Vênus do quadro de Ticiano, ela é o protótipo da mulher sexualmente ativa que ora se expressa com ousadia, paixão e determinação e ora se humilha para conquistar o homem de sua escolha. Oberon, o rei das fadas, que observa o empenho de Helena para atrair Demétrio, faz referência ao mito mencionado acima quando diz: “Ninfa, antes de sair deste lugar, / Você há de fugir e ele te amar” (Shakespeare 2004: 43).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia visual dos mestres renascentistas italianos e os textos icônicos de Shakespeare provam a fertilidade da interdiscursividade entre a palavra e a imagem. A intersemiose shakespeariana não cabe no conceito restrito de ecfase articulado por Heffernan (1993) e outros críticos. O bardo não busca correspondências em linguagem verbal das imagens que tem em mente para expressar sua visão de mundo. As incursões picturais em *Sonho* remetem a uma ecfase ampla e inclusiva que acolhe a alusão mais sutil e a referência mais discreta da obra pictural inscrita no texto (Yacobi 1997/1998). A definição de iconotexto de Louvel, citada anteriormente, também é adequada para referenciar o processo de translação pictural shakespeariano.

Se, por um lado, o dramaturgo privilegia as nuances mais escuras em sua alegoria sobre o amor, por outro celebra a vida e a imaginação. A filosofia de Bobina, um dos personagens centrais de *Sonho*, que transita entre os três universos da peça, com participação na trama dos nobres, dos rústicos e das fadas, pode ser resumida na alegria de expor-se às possibilidades de novas experiências. Após seu idílio com Titânia, quando metamorfoseado em asno, o tecelão tenta expressar, por meio de palavras, o que acredita ter sido um sonho: “O olho do homem não ouviu, o ouvido do homem não viu, a mão do homem não provou, sua língua não concebeu, nem seu coração relatou o que foi o meu sonho” (Shakespeare 2004: 96). Seu discurso, no qual ele con(funde) as funções dos diversos sentidos, expressa o fenômeno dos cruzamentos sensoriais sinestésicos, ou seja, a noção de que a percepção da “realidade” não se processa por um único sentido ou em etapas sucessivas, mas pela ativação simultânea e entrelaçamento dos cinco sentidos, potencializados pela imaginação. Esse processo de apreensão do real, que pode ser visto como um fenômeno de mediatização, lança luz sobre a picturalidade da criação verbal de Shakespeare.

#### OBRAS CITADAS

ARBEX, Márcia, org. *Poéticas do Visível: Ensaios sobre a Escrita e a Imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BRUHN, Siglind. *A Concert of Painting: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*. 2001. Disponível em: <<http://www.eunomios.org/contrib/bruhn1/bruhn1.html>> Acesso em 20 jun. 2013.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. Márcia Arberx, org. *Poéticas do Visível: Ensaios sobre a Escrita e a Imagem*. . Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 107-166.

———. *Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts*. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling , orgs. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam and London: Rodopi, 1997. 19-33.

EIDT, Laura M. Sager. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.

HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

KOLIN, Philip C. *Venus and Adonis: Critical Essays*. London : Routledge, 1997.

KOTT, J. Titania and the Ass’s Head. *Shakespeare, Our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. London: Routledge, 1994. 171-190.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. Jaqueline Lichtenstein, org. *A Pintura – O Paralelo entre as Artes*. Vol. 7. Coordenação da trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005. 9-16.

LOUVEL, Liliane. A descrição 'pictural': por uma poética do iconotexto. Márcia Arbex, org. *Poéticas do Visível: Ensaio sobre a Escrita e a Imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 191-220.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: Por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* (Belo Horizonte) 6 (1998-1999): 42-65.

PANOFSKI, Erwin. *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. New York: New York University Press, 1969.

SALAMAN, Malcolm Charles. *Shakespeare in Pictorial Art*. Ed. Charles Holme. Salt Lake City: Ulan Press, 2012.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. Arden Shakespeare. Second Series. Ed. Harold Brooks. London: Thomson Learning, 2003.

———. *Sonho de uma Noite de Verão*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

YACOBI, Tamar. Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling, orgs. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam and London: Rodopi, 1997. 35-46.

———. The Ekphrastic Model: Forms and Functions. Valerie Robillard & Els Jongeneel, eds. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. 21-34.

WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An Exploration of Philosophical and Mystical Sources of Iconography in Renaissance Art*. New York: Norton & Company Inc., 1968.

#### SHAKESPEARE'S PICTORIAL IMAGINATION IN *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

ABSTRACT: This essay aims to examine the appropriation of motifs, codes and conventions from the visual arts for structural, thematic and aesthetic purposes in *A Midsummer Night's Dream* (1595-1596). Shakespeare's creative transfer of symbolic images and philosophical ideas from painting to dramatic poetry will be discussed in the light of theoretical perspectives formulated by Claus Clüver, Liliane Louvel and Tamar Yacobi who widened the scope of the concepts of ekphrasis and intersemiotic transposition in contemporaneity.

KEYWORDS: Shakespeare; text; image; intermediality

Recebido em 1 de novembro de 2013; aprovado em 30 de novembro de 2013.