

Este livro foi digitalizado por Raimundo do Vale Lucas, com a intenção de dar aos cegos a oportunidade de apreciarem mais uma manifestação do pensamento humano..

SHAKESPEARE
OBJETIVA

#HAROLD BLOOM
SHAKESPEARE
A INVENÇÃO DO HUMANO
Tradução José Roberto O'Shea
Revisão
Marta Miranda O'Shea
OBJETIVA

#f

© 1998by HaroldBloom

All rights reserved including the right of reproduction in whole or in part in any form. This edition published by arrangement with River Head Books, a member of Penguin Putnam Inc

Título original Shakespeare

9

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA OBJETIVA LTDA., rua Cosme Velho, 103

Rio de Janeiro - RJ - CEP 22241-090

Tel.: (21) 556-7824 - Fax: (21) 556-3322

INTERNET <http://www.objetiva.com>

f

Capa Marcus Wagner sobre peça de cerâmica de Regina Kemp

Revisão

Ana Kronemberger

Umberto Figueiredo

Tereza da Rocha

Editores Eletrônica Textos & Formas Ltda.

10

2000

765432

#PARA

JEANNE

#O que expressamos com palavras já está morto em nossos corações. Sempre haverá algo desprezível no ato da fala.

Nietzsche, O Crepúsculo dos ídolos

Cada fato é à idéia tão avesso,

Que os planos ficam sempre insatisfeitos,-

As idéias são nossas, não os feitos.

O Ator Rei, em Hamlet

#SUMÁRIO

Agradecimentos 13

Cronologia 15

Ao Leitor 19

O Universalismo de Shakespeare 25

PARTE I

AS PRIMEIRAS COMÉDIAS

1. A Comédia dos Erros 47
2. A Megera Domada 55
3. Os Dois Cavalheiros de Verona 65

PARTE II

OS PRIMEIROS DRAMAS HISTÓRICOS

4. Henrique VI 73
5. Rei João 84
6. Ricardo in 99

PARTE III

AS TRAGÉDIAS DE APRENDIZADO

7. Tito Andrônico 113
8. Romeu e Julieta 124
- #9. Júlio César 144

PARTE IV

AS ALTAS COMÉDIAS

10. Trabalhos de Amor Perdidos 163
11. Sonho de uma Noite de Verão 194
12. O Mercador de Veneza 222
13. Muito Barulho por Nada 246
14. Como Gostais 259
15. Noite de Reis 288

PARTE V

OS GRANDES DRAMAS HISTÓRICOS

16. Ricardo II 317
17. Henrique IV 346
18. As Alegres Comadres de Windsor 397
19. Henrique V 402

PARTE VI

AS "PEÇAS-PROBLEMA"

20. Tróilo e Créssida 411
21. Bem Está o que Bem Acaba 433
22. Medida por Medida 449

PARTE VII

AS GRANDES TRAGÉDIAS

23. Hamlet 479
24. Otelo 536
25. Rei Lear 588
26. Macbeth 632
27. Antônio e Cleópatra 666

#PARTE VIII

O EPÍLOGO TRÁGICO

28. Coriolano 703
29. Timão de Atenas 716

PARTE IX

OS ROMANCES

30. Pércles 733
31. Cimbeline 746
32. Conto do Inverno 775
33. A Tempestade 802
34. Henrique VIII 829

35. Os Dois Nobres Parentes 838
Coda: O Diferencial Shakespeariano 861
Palavra Final: A Evidenciação 887

#AGRADECIMENTOS

Uma vez que não pode haver um Shakespeare definitivo, recorro a diversos textos, em algumas passagens, alterando a pontuação segundo o meu entendimento. De modo geral, recomendo a série Arden Shakespeare, mas, com frequência, sigo a edição Riverside, entre outras. Evito utilizar a série New Oxford Shakespeare, que, com perversidade, registra, tantas vezes, a pior alternativa textual, em termos poéticos.

Parte do conteúdo deste livro foi apresentada, em versões preliminares, na série de conferências em honra de Mary Flexner, no Bryn Mawr College, em outubro de 1990, e de Tanner, na Universidade de Princeton, em novembro de 1995.

John Hollander leu e ofereceu a sua contribuição a meu manuscrito, assim como o fez minha dedicada editora, Celina Spiegel. Muito devo a meus agentes literários, Clen Hartley e Lynn Chu; a Toni Rachiele, pelo trabalho de copidesque,- e aos meus assistentes de pesquisa: Mirjana Kalezic, Jennifer Lewin, Ginger Gaines, Eric Boles, Elizabeth Small e Octavio DiLeo. Como sempre, sou grato às bibliotecas e bibliotecários da Universidade de Yale.

H. B.

Timothy Dwight College Universidade de Yale
abril de 1998

13

#CRONOLOGIA

Listar as obras de Shakespeare na ordem em que foram escritas é tarefa que sempre gera controvérsia. A cronologia abaixo, necessariamente especulativa, segue, em parte, o que se considera ser consenso entre os especialistas. Onde sou cético com relação ao posicionamento dos mesmos, apresento comentários sucintos, justificando minhas conclusões.

Shakespeare foi batizado no dia 26 de abril de 1564, em Stratford-upon-Avon, e morreu em 23 de abril de 1616. Não sabemos quando ingressou no mundo do teatro, em Londres, mas, a meu ver, isso teria ocorrido já em 1587. Provavelmente, em 1610, Shakespeare volta a residir em Stratford, onde permanece até morrer. Após 1613, ano em que escreveu Os Dois Nobres Parentes (em colaboração com John Fletcher), Shakespeare, com toda a certeza, abandona a carreira de dramaturgo.

Muito me distancio da visão que prevalece nos estudos shakespearianos tradicionais, ao seguir Peter Alexander, que na obra Introduction to Shakespeare (1964) atribui um primeiro Hamlet (escrito entre 1589 e 1593) ao próprio Shakespeare, e não a Thomas Kyd. E discordo da recente inclusão de Eduardo

III (1592-95) no cânone shakespeariano,

pois nada encontro na referida peça que seja representativo do dramaturgo que escrevera Ricardo in. Primeira Parte de Henrique VI 1589-90

Segunda Parte de Henrique VI - 1590-91

\

#i

Terceira Parte de Henrique VI 1590-91

Ricardo in 1592-93

Os Dois Cavalheiros de Verona 1592-93

A maioria dos estudiosos atribui a composição de Os Dois Cavalheiros de Verona ao ano de 1594, mas essa peça é bem mais primária do que A Comédia dos Erros, sendo, a meu ver, a primeira comédia escrita por Shakespeare, entre as que sobreviveram.

Hamlet (primeira versão) 1589-93

A referida peça foi incluída no repertório da companhia teatral que veio a ser chamada Lord Chamberlains Men, quando Shakespeare nela ingressa, em 1594. Na ocasião, a companhia passa a encenar Tito Andrônico e A Megera Domada. Jamais encenariam peças de Kyd.

Vênuse Adônis 1592-93

A Comédia dos Erros 1593

Sonetos 1593-1609

E possível que os primeiros sonetos tenham sido compostos em 1589, o que os faria abranger um período de vinte anos na vida de Shakespeare, período esse que terminaria um ano antes do suposto retiro para Stratford.

1593-94

1593-94

1593-94

1594-95

O salto que se observa, das primeiras comédias, à grande celebração da linguagem encontrada em Trabalhos de Amor Perdidos, é de tal ordem significativo que tenho dúvidas quanto a essa data (1594-95), tão no início da carreira, a menos que a versão de 1597, feita para ser encenada diante da corte, seja algo bem mais trabalhado do que apenas uma simples "revisão". Não existe publicação da peça anterior a 1598.

Rei João 1594-96

Eis outra peça cuja data de composição constitui um quebra-cabeça. Muitos dos versos possuem características tão arcaicas que sugerem o Shakespeare de 1589. Contudo, Falconbridge, o Bastardo, é o primeiro personagem shakespeariano a possuir voz inteiramente própria.

16

O Rapto de Lucrecia

%

Tito Andrônico

A Megera Domada Trabalhos de Amor Perdidos

Ricardo II

Romeu e Julieta

Sonho de uma Noite de Verão

O Mercador de Veneza

Primeira Parte de Henrique IV

As Alegres Comadres de Windsor

Segunda Parte de Henrique IV

Muito Barulho por Nada

Henrique V

Júlio César

Como Gostais

Hamlet

A Fênix e a Tartaruga

Noite de Reis

Tróilo e Crésida

Bem Está o <\v.z Bem Acaba

Medida por Medida

Otelo

Rei Lear

Macbeth

Antônio e Cleópatra

Coriolano

Timon de Atenas

Pendes
Cimbeline
Conto do Inverno
A Tempestade
Elegia para um Funeral
Henrique VIII
Os Dois Nobres Parentes

1595
1595-96
1595-96
1596-97
1596-97
1597
1598
1598-99
1599
1599
1599
1600-1601
1601
1601-2
1601-2
1602-3
1604
1604
1605
1606
1606
1607-8
1607-8
1607-8
1609-10
1610-11
1611
1612
1612-13
1613
17

#AO LEITOR

Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-recriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individualização, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados. Quanto mais lemos e refletimos sobre as peças de Shakespeare, mais nos damos conta de que a reação certa é a admiração. Como ele pôde fazer o que fez, não tenho como saber, e, após duas décadas lecionando quase que

exclusivamente Shakespeare, considero o enigma insolúvel. Este livro, embora pretendendo ser útil ao leitor, encerra um posicionamento pessoal, expressão de antiga paixão (ainda que nada singular) e ponto culminante de uma vida dedicada à leitura, à crítica e ao ensino do que, teimoso, continuo a chamar criação literária. A Bardolatria, isto é, a devoção a Shakespeare, deveria se tornar uma religião secular mais

19

#AO LEITOR

praticada do que já o é. As peças continuam a ser o limite máximo da realização humana: seja em termos estéticos, cognitivos, e, até certo ponto, morais, e mesmo espirituais. São obras que se colocam além do alcance da mente. Não somos capazes de atingi-las. Shakespeare prossegue "explicando-nos", em parte, por que nos inventou, sendo este o argumento central deste livro. Reitero o argumento inúmeras vezes porque, a muitos, causará estranheza.

Submeto aqui uma interpretação abrangente das peças shakespearianas, dirigida ao leitor e ao espectador comuns. Embora admire alguns estudiosos de Shakespeare ainda vivos (aos quais me refiro nominalmente), entristeço-me com muito do que, nos dias de hoje, se faz passar por leituras de Shakespeare, na academia e na mídia. Essencialmente, procuro dar seguimento a uma tradição que inclui Samuel Johnson, William Hazlitt, A. C. Bradley e Harold Goddard, tradição essa hoje considerada fora de moda. Personagens shakespearianos são papéis a serem representados por atores, mas são, também, muito mais: a influência que tais personagens exercem na vida tem sido quase tão imensa quanto o seu efeito na literatura pós-shakespeariana. Nenhum autor no mundo se iguala a Shakespeare na aparente criação da personalidade, e emprego aqui a palavra "aparente", com certa relutância. Listar as maiores qualidades de Shakespeare é quase um absurdo: onde começar? Onde terminar? O autor escreveu a melhor poesia e a melhor prosa em língua inglesa, talvez, não apenas em língua inglesa, em qualquer idioma ocidental. Tal qualidade é, por sua vez, inseparável da força de seu raciocínio,- Shakespeare pensava com mais abrangência e originalidade do que qualquer outro autor.

É incrível que um terceiro feito seja capaz de superar tais qualidades, contudo, reforço a tradição de Johnson, ao propor, quase quatro séculos após Shakespeare, que o mesmo excedeu a todos os predecessores (mesmo a Chaucer) e inventou o humano, o que hoje entendemos por humano. Fazer tal afirmação de forma mais tímida incorreria, a meu ver, em uma leitura errônea e reducionista da obra shakespeariana, dando a entender que a originalidade de Shakespeare está limitada à representação da cognição, da personalidade, dos personagens. As peças de Shakespeare contêm um ele-

20

HAROLD BLOOM

mento transbordante, um excesso que vai além da representação, que se aproxima da metáfora que denominamos "criação". Os fortes personagens shakespearianos - Falstaff, Hamlet, Rosalinda, Iago, Lear, Macbeth, Cleópatra, entre outros - são exemplos extraordinários não apenas de geração de significado, em lugar de sua mera repetição, como, também, de criação de novas formas de consciência. Podemos relutar em admitir a natureza literária da nossa cultura, especialmente agora que tantos entre os que nos provêm de literatura a partir de instituições formam coro a proclamar a morte das letras. No entanto, um número significativo de norte-americanos que crêem adorar a Deus, na verdade, adora três grandes personagens literários: Javé, descrito pela Autora J (primeira autora de Gênesis, Êxodo e Números), Jesus, segundo o Evangelho de Marcos, e Alá, segundo o Alcorão. Não estou

sugerindo que passemos a adorar Hamlet, mas Hamlet é o único rival secular dessas grandes personalidades precursoras. Como estas, Hamlet parece ser mais do que um personagem literário ou dramático. Seu efeito na cultura mundial é incalculável. Depois de Jesus, Hamlet é a figura mais citada do Ocidente,- ninguém roga-lhe graças, mas ninguém pode ignorá-lo por muito tempo. (Hamlet não pode ser reduzido a um papel a ser desempenhado por um ator,- para começar, seria necessário falar em "papéis", pois há mais Hamlets do que atores que os possam representar.) Ao mesmo tempo familiar e estranho, o enigma de Hamlet é emblemático do grande enigma que constitui o próprio Shakespeare: uma visão que é tudo e nada, um indivíduo que (segundo Borges) era todos e ninguém, uma arte tão infinita que nos contém, e que há de continuar abraçando os que vierem depois de nós.

Na análise da maioria das peças, procuro ser tão isento quanto me permitem as excentricidades do meu consciente, privilegiando o personagem, em lugar da ação, enfatizando o que chamo de "evidenciação", em lugar do contexto, este defendido pelos historicistas de ontem e de hoje. O capítulo final, "A Evidenciação", aplica-se a qualquer uma das peças, e poderia ter sido incluído em qualquer outra seção do livro. Não posso afirmar minha isenção no estudo das duas partes de Henrique IV, pois atribuo atenção obsessiva a Falstaff, deus mortal da minha imagi-

21

#AO LEITOR

nação. Ao escrever sobre Hamlet, utilizo-me de um procedimento circular, para medir os mistérios da peça e do protagonista, sempre retomando minha hipótese (segundo o falecido Peter Alexander): de que teria sido o próprio Shakespeare, e não Thomas Kyd, o autor da primeira versão de Hamlet, disponível mais de uma década antes do Hamlet que conhecemos. Em Ret Lear, sigo a trilha das quatro figuras mais perturbadoras - o Bobo, Edmundo, Edgar e o próprio Lear -, para rastrear o trágico nessa que é a mais trágica das tragédias.

Hamlet, mentor de Freud, induz à revelação todos os que lhe cruzam o caminho, enquanto ele próprio (tanto quanto Freud) escapa aos biógrafos. A influência que Hamlet exerce nos personagens que o cercam é o epítome do efeito que as peças de Shakespeare produzem nos críticos. Procuro, tanto quanto me é possível, escrever sobre Shakespeare, e não sobre mim, mas tenho certeza de que as peças inundam o meu consciente, e que "me lêem" mais do que eu as leio. Certa vez escrevi que, caso Falstaff se dignasse a nos retratar, jamais permitiria que o entediássemos. O mesmo se aplica aos companheiros de Falstaff, sejam bons, como Rosalinda e Edgar, perversos, como Iago e Edmundo, ou transcendentais, como Hamlet, Macbeth e Cleópatra. Somos guiados por impulsos que não podemos controlar e lidos por livros aos quais não podemos resistir. Devemos nos aplicar e ler Shakespeare com o afínco que nos for possível, sabendo que as peças nos lerão com uma energia ainda maior. As peças nos lêem de maneira definitiva.

SHAKESPEARE

#O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

A resposta à pergunta "Por que Shakespeare?" é: "Quem mais haveria de ser?" A crítica de orientação romântica, desde Hazlitt e Pater a Harold Goddard, ensina: o que há de mais relevante em Shakespeare pode ser encontrado mais em Chaucer e Dostoievsky do que nos contemporâneos do próprio Shakespeare, a saber, Marlowe e Ben Jonson. A obra dos criadores de Tamerlão e Sir Epicuro Mammon não esbanja personagens dotados de dimensão interior. O estudo dos contextos que cercavam Shakespeare e George Chapman, ou Thomas Middleton, jamais nos esclarecerá por que Shakespeare, em vez de Chapman ou Middleton, tanto nos fez mudar. Entre todos os críticos, Samuel Johnson primeiro enxergou e apontou a grandeza de Shakespeare: a diversidade das suas "pessoas". Ninguém, antes ou depois de Shakespeare, construiu tantos

seres diferenciados.

Thomas Carlyle, profeta vitoriano dispéptico, talvez seja, atualmente, o menos acatado dos estudiosos shakespearianos outrora respeitados. No entanto, é de sua autoria a afirmação mais útil sobre Shakespeare: "Se me pedirem para identificar o motivo da capacidade de Shakespeare, eu diria - superioridade de intelecto - e ponto final".

Carlyle estava certo. Há grandes poetas que não são pensadores, como Tennyson e Walt Whitman, e grandes poetas dotados de uma originalidade conceitual surpreendente, como Blake e Emily Dickinson. Mas nenhum escritor ocidental, ou oriental (entre os que sou capaz de ler), equipara-se a Shakespeare, em termos de intelecto, e, quando falo em

25

#HAROLD BLOOM

escritores, incluo os principais filósofos, teólogos e psicólogos, de Montaigne a Nietzsche e Freud. Tal apreciação, seja original de Carlyle ou minha, a meu ver, não constitui Bardolatna, talvez, apenas ecoe o comentário de T S Eliot o máximo que podemos esperar quanto a Shakespeare é estarmos errados dentro de uma nova abordagem. Da minha parte, apenas gostaria de propor que deixemos de estar errados em nossos estudos shakespearianos quando abandonarmos a idéia de acertar. Tenho lido e lecionado Shakespeare, quase diariamente, nos últimos doze anos, e tenho certeza de que não o vejo com clareza. Seu intelecto é superior ao meu. Por que não haveria, pois, de aprender a interpretá-lo afenndo essa superioridade, que, afinal, constitui a única resposta à pergunta "Por que Shakespeare?" Nossos supostos avanços no campo da Antropologia Cultural, ou em outras modalidades de Teoria, não configuram avanços em relação a Shakespeare.

Em conhecimento, intelecto e personalidade, Samuel Johnson ainda é, para mim, o primeiro dos críticos literários ocidentais. Seus escritos sobre Shakespeare possuem, necessariamente, um valor singular. O maior dos intérpretes, tecendo comentários sobre o maior dos autores, não pode deixar de constituir algo de uso e interesse perenes. Para Johnson, a essência da poesia era a invenção, e somente Homero é rival de Shakespeare em originalidade. Invenção, tanto para Johnson quanto para nós, é um processo de descoberta. A Shakespeare devemos tudo, afirma Johnson, querendo dizer que Shakespeare nos ensinou a compreender a natureza humana. Johnson não chega a dizer que Shakespeare nos inventou, mas identifica o verdadeiro teor da mimese shakespeariana: "A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente". Acima de tudo um crítico empírico, Johnson sabia que a realidade se altera, na verdade, realidade é mudança. Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também pela vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade. Um meio de definir a vitalidade de Johnson como crítico é perceber a força da coesão de suas inferências. Johnson sempre se coloca de tal maneira dentro das

26

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

peças de Shakespeare que é capaz de julgá-las como julgaria a vida humana, sem jamais esquecer que a função de Shakespeare é dar vida à mente, tomar-nos conscientes daquilo que jamais descobriríamos sem Shakespeare. Johnson sabe que a ficção de Shakespeare não é o real, que Falstaff e Hamlet têm uma dimensão transcendental, mas sabe, também, que Falstaff e Hamlet alteraram a nossa percepção da vida. Shakespeare, segundo Johnson, imita a essência da natureza humana, que constitui um fenômeno universal e não social. A D Nuttall, na admirável obra *Johnsomania* (1983), afirma que Shakespeare, tanto quanto Chaucer, "implicitamente, contestou a visão transcendentalista da realidade". Johnson, cristão convicto, não se permitiria tal afirmação,

mas, sem dúvida, era capaz de compreendê-la, e uma certa inquietação pode ser depreendida do impacto que lhe causa a morte de Cordélia, ao final de Rei Lear. Somente a Bíblia possui uma circunferência que a tudo abrange, conforme a obra de Shakespeare e a maioria das pessoas que lêem a Bíblia a consideram fruto da inspiração divina quando não de uma intervenção sobrenatural direta. O centro da Bíblia é Deus, ou, talvez, a visão ou a idéia de Deus, cuja localização é, necessariamente, indefinida. A obra de Shakespeare já foi chamada de Escritura secular, em outras palavras, o centro estável do cânone ocidental. O que a Bíblia e

* Shakespeare apresentam em comum, na verdade é bem menos do que a maioria das pessoas imaginam, a meu ver, o elemento comum é um certo universalismo, global e multicultural. A noção de universalismo não está muito em voga exceto em instituições religiosas e junto àqueles que por elas são influenciados. Porém, não vejo como seria possível conceber Shakespeare sem encontrar um meio de explicar sua presença ubíqua, nos contextos mais improváveis ao mesmo tempo, aqui, lá, em todo lugar. É uma constelação uma aurora boreal visível em um ponto que a maioria de nós jamais conseguirá alcançar. Bibliotecas e teatros (e cinemas) não são capazes de contê-lo, Shakespeare tornou-se um "espírito de luz" grande demais para ser apreendido. A Alta Bardolatna Romântica, hoje vista com desprezo pela nossa academia autoprofanada, é tão-somente a mais normativa das seitas que o adoram.

27

#HAROLD BLOOM

Neste livro, não estou interessado em investigar como o fenômeno ocorreu, mas no porquê de sua continuidade. Se existe um autor que se tornou um deus mortal, esse autor é Shakespeare. Quem lhe questionaria a eminência - à qual foi elevado, exclusivamente, pelo mérito? Poetas e estudiosos reverenciam Dante, James Joyce e T. S. Eliot expressaram a intenção de preferir Dante a Shakespeare, mas não puderam fazê-lo. Leitores comuns, que, felizmente, ainda existem, lêem Dante em raríssimas ocasiões, no entanto, lêem e assistem a montagens de Shakespeare. Seus poucos rivais - Homero, a Autora J, Dante, Chaucer, Cervantes, Tolstoy, talvez Dickens - fazem-nos lembrar que a representação da natureza e da personalidade humanas sempre há de encerrar o valor literário maior, seja no teatro, na poesia lírica ou na narrativa em prosa. Sou ingênuo bastante para ler, constantemente, porque não posso, na minha própria vida, conhecer tanta gente, de maneira tão aprofundada. Os espectadores da época de Shakespeare e nós, também, preferimos Falstaff e Hamlet a todos os demais personagens porque o Gordo Jack e o Príncipe da Dinamarca manifestam o consciente mais rico de toda a literatura, mais abrangente do que o do Javé registrado pela Autora J, do Jesus do Evangelho de Marcos, dos peregrinos Dante e Chaucer, de Dom Quixote e Esther Summerson, do narrador de Proust e de Leopold Bloom. É bem possível que sejam Falstaff e Hamlet os deuses mortais, em vez de Shakespeare, ou, quem sabe, o mais brilhante e o mais inteligente entre os personagens não terão, juntos, criado o criador? Quais seriam as semelhanças mais marcantes entre Falstaff e Hamlet? Para responder tal pergunta, se é que pode ser respondida, haveríamos de penetrar o interior de Shakespeare, cujo mistério pessoal, para nós, é, justamente, não nos parecer de todo misterioso. Deixando de lado a questão da mortalidade, Falstaff e Hamlet são nitidamente superiores a todos os personagens encontrados por eles, e por nós, nas respectivas peças. É uma superioridade quanto à imaginação, cognição e dotes lingüísticos, mas, acima de tudo, trata-se de uma questão de personalidade. Falstaff e Hamlet são carismáticos por excelência, encarnam a Bênção, no sentido primeiro conferido por Javé, "mais vida em um tempo sem limites" (citando a mim mesmo). Os vitalistas heróicos não transcendem a vida, são a

grandeza da vida Shakespeare, que em seu cotidiano não parece ter realizado gestos heróicos ou vitalísticos, criou Falstaff e Hamlet como tributos da arte à natureza. Mais do que os outros prodígios shakespearianos - Rosalinda, Shylock, Iago, Lear, Macbeth, Cleópatra -, Falstaff e Hamlet constituem a invenção do humano, a instauração da personalidade conforme hoje a conhecemos.

A idéia do personagem ocidental, do ser como agente moral, tem diversas origens: Homero e Platão, Aristóteles e Sófocles, a Bíblia e Santo Agostinho, Dante e Kant, e quem mais o leitor deseja acrescentar. Mas a personalidade, no sentido aqui proposto, é uma invenção shakespeariana, e tal feito constitui não apenas a grande originalidade de Shakespeare, mas, também, a razão maior de sua perene presença. Ao valorizarmos ou desprezarmos nossas próprias personalidades, somos herdeiros de Falstaff e Hamlet, e de todos os outros indivíduos que preenchem o teatro shakespeariano com algo que poderíamos denominar "cores do espírito".

Quanto ao grau de ceticismo do próprio Shakespeare com relação à importância da personalidade, nada podemos saber. Para Hamlet, o ser é um abismo, o vácuo que leva ao nada. Para Falstaff, o ser é tudo. Talvez, Hamlet, no quinto ato, transcenda seu próprio nihilismo, não sabemos ao certo, em meio àquela matança ambígua que reduz a corte de Elsinore ao afetado Osnc, alguns figurantes e ao amigo/estranho, Horácio. Será que, no final, Hamlet se despoja de toda sua ironia? Por que, ao morrer, deposita a sua confiança no valentão Fortimbrás, que desperdiça as vidas dos soldados em uma batalha travada por um pedaço de terra árida onde mal cabem os corpos a serem sepultados? Falstaff, mesmo rejeitado e destruído, continua sendo a imagem da exuberância. A personalidade sublime, tão preciosa para nós, não o salva do inferno das afeições traídas, dedicadas à pessoa errada, mesmo assim, a derradeira visão que temos dele, no relato de Mistress Quickly, em Henrique V, encerra um valor supremo que nos remete ao Salmo 23 e a uma criança brincando entre flores. Pode parecer estranho que Shakespeare reserve para as duas maiores personalidades por ele próprias criadas o oxímoro da "boa morte", mas que outra expressão poderíamos empregar?"

29

#HAROLD BLOOM

Haverá personalidades (no sentido aqui usado) nas peças de autoria de qualquer dos rivais de Shakespeare? Marlowe, propositadamente, restringia-se a caricaturas, mesmo no caso de Barrabás, o mais perverso dos judeus, e Ben Jonson, também, propositadamente, limitava-se a ideogramas, mesmo em Volpone, cujo castigo final tanto nos entristece. Sou grande admirador de John Webster, mas suas heroínas e vilões desaparecem quando comparados aos de Shakespeare. Estudiosos tentam convencer-nos da qualidade da dramaturgia de George Chapman e Thomas Middleton, mas ninguém chega a sugerir que tais dramaturgos fossem capazes de inculcar em seus personagens uma dimensão interna. Quando afirmo que Shakespeare nos inventou, provooco grande resistência junto a estudiosos, mas afirmar que nossas personalidades seriam diferentes se Jonson e Marlowe jamais tivessem escrito seria, como se diz, uma outra história. O extraordinário chiste de Shakespeare foi fazer Pistola, seguidor de Falstaff na Segunda Parte de Henrique IV, identificar-se com Tamerlão, de Marlowe. E ainda mais cortante foi o retrato irônico e assustador de Marlowe como Edmundo, o astuto e sedutor vilão de Rei Lear. Malvólio, em Noite de Reis, é, a um só tempo, uma paródia de Ben Jonson e uma personalidade tão humana e convincente que faz lembrar ao espectador, para sempre, que Jonson não tem seres humanos em suas peças. Shakespeare, espintuoso como ninguém e objeto da espintuosidade de terceiros, apropriava-se dos rivais, dando a entender que suas personalidades extraordinárias eram mais fascinantes do que seus próprios personagens, embora não superassem as criações de Shakespeare com base nas mesmas. Todavia, o intelecto nihilista de Edmundo, conforme Iago, é pequeno comparado ao de Hamlet, e o desajeitado esplendor cômico de Malvólio

é uma lágrima perto do oceano cosmológico da gargalhada de Falstaff Talvez, temos atribuído uma ênfase exagerada às metáforas teatrais de Shakespeare, à sua autoconsciência como ator e dramaturgo com frequência, os modelos em que se inspirava devem ter saído de círculos diferentes do seu, mas é possível que, em suas obras-primas, não estivesse "imitando a vida", e sim criando vida

O que tornou possível a arte de criar personagens em Shakespeare? Como criar seres que são "artistas livres de si mesmos", conforme Hegel

30

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

se referiu às criaturas de Shakespeare? Depois de Shakespeare, a melhor resposta será "imitando Shakespeare" Não se pode dizer que Shakespeare tenha imitado Chaucer a Bíblia como imitou Marlowe e Ovídio Inspirouse em Chaucer, e tal inspiração foi mais importante do que as fontes em Marlowe e Ovídio, pelo menos, no que concerne à criação de Falstaff Mas há muitos indícios de personalidades marcantes na obra shakespeariana antes de Falstaff Faulconbridge, o Bastardo, em Rei João, Mercúcio, em Romeu e Julieta, Bottom, em Sonho de uma Noite de Verão E temos Shylock, ao mesmo tempo, monstro fabuloso, encarnação do judeu, e ser humano desconcertante Mas a diferença entre esses personagens e Hamlet está em sua natureza, enquanto que, entre Hamlet e Falstaff, existe apenas uma diferença em termos de grau A introspecção leva à luz ou à escuridão, de uma maneira mais radical do que previamente possível na literatura Talvez, a excepcional capacidade que Shakespeare possuía de representar a personalidade esteja além de explicações Por que seus personagens nos parecem tão reais, e como ele conseguia criar tal ilusão de modo tão convincente? As considerações históricas (ou historicizadas) não nos ajudam muito a responder essas perguntas Os ideais, tanto da sociedade como do indivíduo, eram, talvez, mais importantes no mundo de Shakespeare do que no nosso Leeds Barroll comenta que os ideais renascentistas, fossem cristãos, filosóficos ou ocultistas, enfatizavam a necessidade da união entre o pessoal, sempre inconstante, e Deus ou o espiritual Daí decorria uma certa tensão, ou ansiedade, e Shakespeare tornou-se o grande mestre da sondagem do abismo existente entre o ser humano e seus ideais Terá a invenção do que chamamos "personalidade" resultado de tal sondagem? Sem dúvida, detectamos a influência de Shakespeare no discípulo John Webster, quando, na peça O Diabo Branco, Flaminel, agonizante, grita Ao vislumbrarmos o céu, confundimos Conhecimento com conhecimento Em Webster, mesmo nos momentos mais originais, ouvimos o eco dos paradoxos shakespearianos, mas os interlocutores carecem de m-

#HAROLD BLOOM

dividualidade Quem pode nos apontar as diferenças entre Flaminel e Lodovico, em O Diabo Branco? Vislumbrar o céu e confundir conhecimento com conhecimento não chega a fazer de Flaminel e Lodovico mais do que nomes impressos numa página A opressiva realidade de Hamlet, personagem em constante conflito interno, não parece ser resultado de uma perplexidade entre o conhecimento pessoal e ideal Ao contrário, Shakespeare cria-nos um Hamlet que é agente - em lugar de efeito - de percepções conflitantes Convencemo-nos da realidade superior de Hamlet porque Shakespeare o liberta, ao tomá-lo conhecedor da verdade, verdade a qual não conseguimos enfrentar corn relação à obra de Shakespeare, o público é como os deuses em Homero a tudo assiste e tudo ouve, mas não é tentado a intervir Porém, somos diferentes dos deuses de Homero sendo mortais, confundimos conhecimento com conhecimento Não temos como obter, seja da era de Shakespeare ou da nossa, dados sociológicos que expliquem a sua capacidade de criar "formas mais reais que seres humanos vivos", nas palavras de Shelley Shakespeare e seus rivais estavam sujeitos às mesmas disjunções entre as idéias de amor, ordem e eternidade, mas, na melhor das hipóteses, os rivais criaram caricaturas marcantes, em vez de homens e mulheres

Não temos como saber, lendo ou assistindo a encenações dos textos dramáticos de Shakespeare, se o autor tinha crenças ou descrenças extrapoéticas G K Chesterton, grande crítico literário, insistia que Shakespeare era um dramaturgo católico, e que Hamlet era mais ortodoxo do que cético Ambas as afirmações parecem-me um tanto infundadas, mas não tenho como verificá-las, tampouco tinha Chesterton Chnstopher Marlowe apresenta ambigüidades e Ben Jonson, ambivalências, mas, às vezes, podemos arriscar certas conclusões quanto a seu posicionamento pessoal Lendo Shakespeare, percebo que não gostava de advogados, preferia beber a comer e, sem dúvida, sentia-se atraído pelos dois sexos Mas não encontro qualquer indicação de que preferisse o protestantismo ou o catolicismo, ou nenhuma das duas religiões, e não sei se acreditava ou não em Deus e na ressurreição Sua orientação política, tanto quanto a religiosa, escapa-me, mas suponho que fosse prudente demais para se definir Sensato, temia multidões e levantes, mas

32

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

temia, igualmente, a autoridade Aspirava à ascensão social, arrependia-se de ter sido ator e, pelo que consta, preferia O Rapto de Lucreaa a Rei Lear, preferência absolutamente singular (excetuando-se, talvez, Tolstoy) Chesterton e Anthony Burgess ressaltaram a vitalidade de Shakespeare Penso que podemos dar mais um passo e considerar Shakespeare um vitalista, como Falstaff A vitalidade, que William Hazlitt chamava de "entusiasmo", pode ser a explicação definitiva da extraordinária capacidade que Shakespeare possuía de dotar de personalidades e de discursos inteiramente personalizados as suas criações Custo a crer que Shakespeare preferisse o Príncipe Hal a Falstaff, conforme pensa a maioria dos estudiosos Hal é um Maquiavel, Falstaff, como Ben Jonson (e como Shakespeare"), transborda vitalidade O mesmo se dá, é claro, com os vilões assassinos Aarão, o Mouro, Ricardo in, Iago, Edmundo e Macbeth E o mesmo se dá com os vilões cômicos Shylock, Malvílio e Cahban A exuberância, de um fervor quase apocalíptico, é tão marcante em Shakespeare quanto em Rabelais, Blake e Joyce A pessoa de Shakespeare, afável e perspicaz, não estava nem para Falstaff nem para Hamlet, porém, algo em seus leitores e espectadores faz com que estes sempre associem Shakespeare aos dois personagens Somente Cleópatra e os piores vilões - Iago, Edmundo, Macbeth - permanecem impressos em nossa memória com a mesma clareza que a despreocupação de Falstaff e a intensidade intelectual de Hamlet

Ao ler as peças de Shakespeare e, até certo ponto, ao assistir a encenações, o procedimento mais sensato é deixar-se levar pelo texto e pelos personagens, e permitir uma recepção que possa se distanciar daquilo que é lido, ouvido e visto, de maneira a incluir quaisquer contextos relevantes Era esse o procedimento, desde a época de Samuel Johnson e David Garrick, William Hazlitt e Edmund Kean, até o tempo de A C Bradey e Henry Irving, G Wilson Knight e John Gielgud Lamentavelmente, por mais sensato e "natural" que fosse, o procedimento caiu em desuso, tendo sido substituído pela contextualização arbitrária e ideológica, sinal de uma época adversa Na abordagem que, doravante, denominarei "Shakespeare francês", o procedimento é o seguinte partir de um posicionamento político pessoal, muito distante

33

#HAROLD BLOOM

das peças shakespeareanas e, ato contínuo, identificar algum elemento marginal da história social da Inglaterra renascentista que possa ser utilizado de suporte para o argumento desejado Empunhando o elemento de cunho social, o estudioso lança-se sobre a pobre peça e descobre alguma relação, não importa em que bases tenha sido formulada, entre o suposto fato social e as palavras de Shakespeare Sena um alento se alguém pudesse me convencer de que estou distorcendo o trabalho de professores

e encenadores que, segundo a minha própria nomenclatura, pertencem à "Escola do Ressentimento" - te, críticos que valorizam a teoria mais do que a própria literatura -, mas acho que minha avaliação é procedente, aplicando-se tanto à sala de aula quanto ao palco Substituindo o nome de "Jesus" pelo de "Shakespeare", sou tentado a citar Wilham Blake Sei que este Shakespeare não valeu Nem para inglês, nem para judeu O que há de errado com o "Shakespeare francês" não é o fato de não ser "inglês", muito menos judeu, cristão ou muçulmano Para simplificar o problema é não ser Shakespeare, que não cabe muito bem nos "arquivos" de Foucault e cuja energia não é, precipuamente, "social" Podemos expor, praticamente, qualquer questão a Shakespeare, e as peças sobre a mesma projetarão luz, com muito mais intensidade do que a referida questão haverá de iluminar a peça Embora os profissionais do ressentimento insistam que a abordagem estética encerra, em si, uma ideologia, expresse-me contrariamente, e, em Shakespeare e neste livro, interesse-me apenas pelo estético (segundo Walter Pater e Oscar Wilde) Ou melhor, Shakespeare leva-me a tal interesse, visto que foi ele quem informou Pater, Wilde e todos nós com relação ao estético, o que, segundo o próprio Pater, trata-se de uma questão de percepções e sensações Shakespeare ensina-nos como e o que perceber, assim como nos instrui quanto a como e o que sentir Procurando nos edificar, não como cidadãos ou cristãos, mas como seres conscientes, Shakespeare, o artista, superou todos os preceptores Os profissionais do ressentimen-

34

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

to, que podem ser descritos (sem malícia) como obcecados por gênero e poder, não se comovem com as peças como arte e entretenimento

Ainda que G K Chesterton acreditasse ter sido Shakespeare, pelo menos em sentimento, católico, Chesterton era um crítico esclarecido demais para explicar o universalismo de Shakespeare através do cristianismo Isso deveria servir-nos de lição para não moldarmos Shakespeare segundo as nossas próprias tendências políticas e culturais Comparando Shakespeare a Dante, Chesterton enfatizou a grandeza do segundo, ao lidar com a liberdade e o amor cristão, enquanto Shakespeare "era um pagão, embora seu maior talento seja descrever grandes espíritos acorrentados" Tais "correntes" não têm qualquer aspecto político Remetem-nos ao universalismo, a Hamlet, acima de tudo, o maior dos espíritos, refletindo a busca da verdade, e em decorrência da qual perece Para nós, a aplicação máxima de Shakespeare é permitir que nos ensine a pensar, que nos leve à verdade que formos capaz de suportar sem perecermos Não é mera ilusão que leitores (e espectadores) encontram mais vitalidade nas palavras de Shakespeare e nos personagens que as pronunciam do que em qualquer outro autor, talvez, mais do que em todos os autores somados A língua inglesa, no início da Modernidade, foi moldada por Shakespeare o Oxford English Dictionary foi feito à sua imagem Bem mais tarde, indivíduos em plena era moderna continuam a ser moldados por Shakespeare, não, especificamente, como ingleses do sexo masculino, ou mulheres norte-americanas, mas por meio de processos cada vez mais pós-nacionais e pós-gênero Shakespeare tomou-se o primeiro autor universal, substituindo a Bíblia no consciente secular Tentativas de historicizar o impacto por ele causado continuam a fracassar diante da singularidade de sua grandeza, pois os fatores culturais que os estudiosos apontam com relação a Shakespeare se aplicam, igualmente, a Thomas Dekker e George Chapman As críticas a Shakespeare que apenas seguem modismos não convencem, pois, no fundo, pretendem tão-somente diminuir a distância entre Shakespeare e autores como Chapman

35

#HAROLD BLOOM

Na prática, modas acadêmicas e teatrais que pretendem inserir Shakespeare em determinados contextos, seja no passado ou no presente, não funcionam A desmistificação

será uma técnica inócua, se aplicada a um escritor que alcançou a própria autenticidade, exclusivamente, ao representar terceiros Estou parafraseando Hazlitt a respeito de Shakespeare, conforme indica o subtítulo deste livro, sigo, radiante, a tradição de Hazlitt, buscando o diferencial shakespeariano, algo acima de quaisquer demarcações inter ou intraculturais O que fez de Shakespeare o magister ludi supremo" Nietzsche, conforme Montaigne, psicólogo dotado de força quase comparável à de Shakespeare, ensinou-nos que a dor é a origem primeira da memória humana Sendo Shakespeare o mais memorável dos escritores, faria sentido supor que a dor que Shakespeare nos causa seja tão significativa quanto o prazer Não precisamos ser Samuel Johnson para sentir temor ao ler ou presenciar uma encenação de Rei Lear, especialmente, o quinto ato, em que Cordélia é morta e Lear morre, trazendo nos braços o corpo da filha Ofélia apavora-me ainda mais, trata-se de uma dor imponderável, desde que nós (e o diretor da montagem) concedamos a Otelo a imensa dignidade e o valor que tomam a degradação do personagem algo tão terrível

Sou incapaz de resolver o dilema da representação de Shylock, ou do Príncipe Hal/Rei Henrique V A ambivalência primordial, popularizada por Sigmund Freud, está no cerne de Shakespeare, tendo sido - surpreendentemente - por ele próprio inventada A dor memorável, ou a memória induzida pela dor, emana de uma ambivalência, ao mesmo tempo, cognitiva e afetiva, uma ambivalência que associamos, prontamente, a Hamlet mas que é engendrada por Shylock É possível que Shylock tenha sido concebido como vilão farsesco - houve época em que pensava assim, mas hoje tenho minhas dúvidas A peça pertence a Pórcia, não a Shylock, mas Shylock é o primeiro dos heróis-vilões internalizados da dramaturgia shakespeariana, em contraste com os predecessores externalizados, e.g., Aarão, o Mouro e Ricardo in Para mim, o Príncipe Hal/Henrique V é o abismo de introspecção que surge após Shylock, fazendo do personagem, portanto, mais um herói-vilão, um Maquiavel piedoso e patriótico, embora a piedade e a realeza sejam

36

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

acessórias e a hipocrisia, fundamental Seja como for, o contumaz Shylock, sedento de justiça, é um assassino em potencial, e, a duras penas, Shakespeare nos convence de que Pórcia, outra bela hipócrita, com sua astúcia, evita uma atrocidade Sena bom se O Mercador de Veneza ferisse até os não-judeus, embora tal anseio possa ser ilusório

O que nada tem de ilusório é a força aterradora da vontade de Shylock, a determinação de fazer valer o contrato Sem dúvida, podemos falar da força aterradora da vontade de Hal/Henrique V, de sua determinação de garantir o trono, dominar a França e todas as pessoas que o cercam, até mesmo suas mentes e corações Já a grandeza de Hamlet, meio pelo qual o personagem transcende o papel de herói-vilão, decorre, em grande parte, da rejeição da vontade, inclusive da vontade de vingança, empreitada que ele evita através da negação, nele um método revisório que reduz qualquer contexto a teatro O gênio teatral de Shakespeare é menos lago e mais Hamlet lago é tão-somente o crítico, mas é, também, um esteta criminoso cuja visão é totalmente falha com respeito a Emília, sua própria mulher Hamlet é um artista muito mais livre, cuja visão não pode falhar, e transforma sua "ratoeira" no Teatro do Mundo Enquanto Shylock é obsessivo, Hal/Henrique V um ingrato incapaz de enxergar a singularidade de Falstaff, e lago jamais consegue superar a injúria pessoal (a revolta pelo não-reconhecimento de seu valor militar), Hamlet, de uma maneira consciente, aceita o peso do mistério do teatro, aumentado pela força de Shakespeare Ademais, Hamlet deixa de representar-se a si mesmo e toma-se algo mais que um indivíduo - algo que encerra uma figura universal Shakespeare tomou-se único na representação de seres humanos, Hamlet é o diferencial conseguido por Shakespeare Não quero dizer

que o despojamento tocante de Hamlet no quinto ato fosse uma qualidade pessoal de Shakespeare, apenas que o posicionamento final de Hamlet personifica a "capacidade de anulação" de Shakespeare, segundo Keats No final, Hamlet já não é um personagem condenado a sofrer dentro de uma peça - e da peça errada Personagem e peça misturam-se e dissolvem-se, e tudo o que nos resta é a música cognitiva "deixa estar", e "deixa ser"

37

#HAROLD BLOOM

É difícil descrever os métodos de representação em Shakespeare sem recorrer a oxímoros, uma vez que a maioria desses métodos baseia-se em contradições aparentes.

Coloca-se, pois, uma "irrealidade naturalista", de acordo com o comentário impaciente de Wittgenstein, ao afirmar que a vida não é como em Shakespeare. Owen Barfield responde a Wittgenstein, por antecipação (1928):

[...] em um sentido bastante real, por mais humilhante que pareça, o que costumamos chamar nossos sentimentos são, na verdade, os "significados" de Shakespeare.

A própria vida tornou-se uma irrealidade naturalista, em parte, devido à importância de Shakespeare. Inventar os nossos sentimentos é ir além de submeter-nos a processos psicológicos. Shakespeare nos fez teatrais, mesmo que jamais presenciemos um espetáculo ou vejamos uma peça. Depois que Hamlet, praticamente, rouba a cena - fazendo gracejos sobre a Guerra dos Teatros, determinando ao Ator Rei que represente a cena absurda em que Enéas relata a morte de Príamo, recomendando aos atores certas práticas cênicas -, mais do que nunca, reconhecemos em Hamlet alguém como nós, surpreso ao ver-se dentro de uma peça de teatro, e da peça errada. Somente o Príncipe é real, - os demais, e toda a ação, constituem teatro.

Será que podemos nos conceber sem Shakespeare? Não incluo aqui apenas atores, diretores, professores e críticos mas, também, o presente leitor e todas as pessoas de seu relacionamento. Nossa formação acadêmica, tanto nos países de língua inglesa como em muitas outras nações, é shakespeariana. Mesmo hoje em dia, quando a educação fraqueja e Shakespeare é malhado e distorcido por ideólogos modernos, os próprios ideólogos são caricaturas da energia shakespeariana. A suposta "política" de tais indivíduos reflete a paixão dos personagens shakespearianos, - se os ideólogos possuem alguma energia social, sua visão íntima de sociedade é - pasmem - shakespeariana.

A meu ver, seria preferível que fossem como Maquiavel, ou rancorosos à la Marlowe,

38

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

como, por exemplo, Barrabás, o judeu de Malta, mas, infelizmente, seus paradigmas ideológicos estão mais para Iago e Edmundo.

zzzSerá que os métodos shakespearianos de representação expressam algum posicionamento ideológico, i.e., cristão, cético, hermético, ou qualquer outro que seja?

A pergunta,

difícil de ser enunciada, tem implicações graves: em suas peças, Shakespeare, em última análise, celebra a vida, indo além da tragédia, ou será ele um niilista pragmático?

Sendo eu um herege transcendentalista, com propensão gnóstica, agrada-me a idéia de um Shakespeare que abraça, ao menos, a possibilidade de uma transcendência secular, que contemple o sublime. Mas isso não parece procedente. A litania shakespeariana autêntica decanta variações sobre a palavra "nada", e a sombra do niilismo espreita em quase todas as peças, até mesmo nas grandes - e relativamente clássicas - comédias. Como dramaturgo, Shakespeare é sábio demais para se ater a uma só crença, e, embora dê a impressão de tudo saber, tem o cuidado de manter uma certa distância entre a sabedoria e a transcendência. Uma vez que a eloquência de Shakespeare tem um caráter abrangente, e sendo o seu senso dramático algo quase constante, fica difícil atribuir precedência ao aparente niilismo das peças e à nítida noção da indiferença da natureza, ou ao problema e ao sofrimento humanos. Ainda assim, o niilismo cala

fundo. Mal nos lembramos de Leontes, em seu arrependimento, ao final de Conto do Inverno - "Perdão, vos peço, / por haver posto meu molesto ciúme / entre vossos olhares inocentes" -, mas o seu grande hino ao "nada" permanece em nossa memória:

Tudo isso é nada?

Então é nada o mundo todo e tudo

que nele se contém,- o céu é nada, Boêmia é nada, minha esposa é nada, são nada todos esses nada, caso for nada quanto passa.*

" Medida por Medida e Conto do Inverno. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Segunda edição Volume VII. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Os trechos dessa série doravante citados têm acentuação gráfica atualizada pelo presente tradutor. [N.T.]

39

#HAROLD BLOOM

Para nós, mais vale a loucura niilista de Leontes do que a restauração da sanidade do personagem, pois a verdadeira poesia é coisa do diabo, no sentido dialético atribuído por William Blake ao diabo. Nahum Tate produziu um Rei Lear "sanitarizado", com um final feliz que incluía o casamento de Cordélia e Edgar, e mostrava um Lear radiante com a união da filha e do afilhado. Aversão foi do agrado de Samuel Johnson, mas, para nós, carece de kenoma, a sensação de vazio e devastação que caracteriza o final da peça que Shakespeare escreveu.

Poucos entre nós estão habilitados a atestar que Deus está morto, vivo ou que perambula em exílio (possibilidade à qual mais me inclino). Alguns autores estão, com efeito, mortos, mas não William Shakespeare. Quanto aos personagens dramáticos, nunca sei bem como lidar com as afirmações (e críticas) feitas a mim por estudiosos de Shakespeare que insistem que Falstaff, Hamlet, Rosalinda, Cleópatra e Iago são papéis a serem encenados por atores e atrizes, e não "gente de carne e osso". Por mais que tais censuras (às vezes) me afetem, deparo-me sempre com as evidências concretas de que meus oponentes, além de serem menos interessantes do que Falstaff e Cleópatra, têm menos capacidade de persuasão do que os personagens shakespearianos, "repletos de vida" (plagiando Ben Jonson). Quando, criança, vi Ralph Richardson no papel de Falstaff, e fiquei tão impressionado que, pela vida afora, toda vez que presenciava novos trabalhos de Richardson, no palco e na tela, identificava-o com Falstaff, apesar da genial versatilidade do ator. Desde então, a realidade de Falstaff esteve sempre comigo e, meio século mais tarde, serviu de ponto de partida para este livro. Se um pobre ator se empavona e se debate por uma hora no palco, sem ser, em seguida, sequer ouvido, podemos dizer que um grande ator ressoa por toda uma vida, principalmente, no caso de encenar um papel forte, um personagem gigantesco, dotado de uma espirosidade absolutamente inigualável.

Mas é preciso pôr as coisas no seu devido lugar. Não nos cabe emitir julgamentos sobre o moral de Falstaff. Shakespeare coloca suas peças

40

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

em tal perspectiva que, medida por medida, somos julgados no momento em que pretendemos julgar. Se, para o leitor, Falstaff não passa de um covardão, um parasita, um vigarista, um bobo oficioso no séquito do Príncipe Hal, nesse caso, podemos tirar algumas conclusões a seu respeito, caro leitor, mas pouco saberemos sobre Falstaff.

Se, para o leitor, Cleópatra não passa de uma quarentena vagabunda e Antônio um Alexandre gagá e frustrado, então, temos mais a deduzir a seu respeito, leitor, do que a respeito do casal shakespeariano. Os atores dirigidos por Hamlet têm nas mãos um espelho que reflete a natureza, mas o espelho de Shakespeare encontra-se dentro de outro espelho, e em ambos há inúmeras vozes. Falstaff, Hamlet, Cleópatra e os demais não são apenas imagens projetadas por vozes (como pode acontecer com poetas

líricos),- tampouco falam por Shakespeare ou pela natureza. Sendo uma arte, praticamente, sem limites, a representação shakespeariana não nos oferece a natureza, nem uma segunda natureza, nem cosmo nem heterocosmo. A afirmação, em paráfrase, a arte, em si, é natureza (Conto do Inverno) encerra uma ambigüidade fascinante.

Se estou certo ao apontar Faulconbridge, o Bastardo, em Rei João, o primeiro personagem shakespeariano autêntico, e Caliban, em A Tempestade, o último, no intervalo entre essas duas peças temos obras esplêndidas, em que podemos observar outros métodos de construção de personagem, desde os enleios de Tróilo e Crnsida, Bem Está o cjué Bem Acaba e Medida por Medida até as figuras hieráticas de Os Dois Nobres Parentes. Ou seja, em última análise, os personagens shakespearianos são tão variados que não podemos singularizar um método de construção como sendo o Verdadeiro".

Em termos práticos, há pouca diferença entre "Hamlet, o personagem" e "Hamlet, o papel".

Contudo, principalmente devido às peculiaridades da crítica moderna, parece recomendável voltar a falar em "personagem literário e personagem dramático", para podermos chegar a um melhor entendimento dos seres humanos criados por Shakespeare.

Pouco nos vale sermos lembrados que Hamlet é feito de palavras e pelas palavras,

#HAROLD BLOOM

que Hamlet "não passa" de um conjunto de sinais impressos sobre uma página. Personagem implica atos, o caráter individual. O caráter de personagens literários e dramáticos imita o de seres humanos,- ao menos, assim pensávamos, com base na premissa de que palavras refletem, igualmente, pessoas e coisas. Sem dúvida, palavras referem-se a outras palavras, mas o impacto que exercem sobre nós emana, segundo Martin Price, do meio empírico em que vivemos, e dentro do qual atribuímos valores e significados, e construímos a nossa concepção de indivíduo. Tais atribuições são tão factuais quanto nossa impressão de que determinados personagens literários e dramáticos reforçam a nossa concepção de pessoa, enquanto outros não conseguem fazê-lo.

Há duas maneiras contraditórias de explicar a grandeza de Shakespeare. No entendimento dos que pensam ser a literatura, basicamente, linguagem, a primazia de Shakespeare é um fenômeno cultural, produzido a partir de crises sociopolíticas. Nessa ótica, Shakespeare não escreveu suas próprias obras: estas foram escritas pela energia social, política e econômica da época. O mesmo se aplicaria a todo tipo de escritura, ontem e hoje, pois certos especuladores parisienses conseguiram convencer muitos (senão a maioria) dos estudiosos de que, na verdade, não existem autores.

A outra maneira de estudar a perene supremacia de Shakespeare é bem mais empírica: parte da noção de que Shakespeare é universalmente considerado o autor que melhor representou o universo concreto, em todos os tempos. Tal noção tem sido corrente, pelo menos, desde o meado do século XVIII, e, embora desgastada, permanece procedente, por mais banal que os teóricos do ressentimento a considerem. Revisitamos Shakespeare porque dele precisamos,- ninguém nos apresenta tanto do mundo pela maioria de nós considerado relevante. Neste livro, baseio-me, com efeito, na suposição de que Shakespeare terá sido, no sentido mais concreto, o melhor autor de todos os tempos. No entanto, indo bem além de tal premissa, proponho-me a demonstrar a originalidade de Shakespeare no que concerne à construção de personagens, bem como até que ponto fomos, praticamente, reinventados por Shakespeare. Devemos a Shakespeare as nossas idéias sobre o que constitui

42

O UNIVERSALISMO DE SHAKESPEARE

o humano autêntico,- não é para menos, nesse particular, a obra shakespeariana assumiu status de Escritura, não para ser lida como muitos de nós lemos a Bíblia, o Alcorão ou as Doutrinas e Contratos de John Smith, mas, tampouco, para ser lida como Cervantes, Dickens ou Walt Whitman. As Obras Completas de William Shakespeare poderiam ser denominadas O Livro da Realidade, por mais fantástico que Shakespeare, tantas

vezes, seja. Em outro estudo, concluo ser Shakespeare não apenas o próprio cânone ocidental como, também, o cânone universal, talvez o único capaz de sobreviver à humilhação a que ora se submetem as nossas instituições de ensino, tanto nos Estados Unidos quanto no exterior. Todos os outros grandes escritores podem tombar e ser substituídos no atoleiro dos Estudos Culturais. Shakespeare há de resistir, mesmo que seja expulso pelos acadêmicos, possibilidade bastante improvável. A língua que falamos, em grande parte, é informada por Shakespeare, os principais personagens por ele criados tomaram-se nossa mitologia, e Shakespeare, não seu discípulo involuntário, Freud, é nosso psicólogo. Sua capacidade de persuasão, no entanto, tem um lado negativo. É possível que O Mercador de Veneza tenha incitado mais anti-semitismo do que O Protocolo dos Sábios de Sião, embora menos do que o Evangelho de João. Pagamos caro pelo que obtemos de Shakespeare.

43

#PARTE

AS PRIMEIRAS COMÉDIAS

#A COMÉDIA DOS ERROS

Sendo a menos extensa e a mais coesa das peças shakespearianas, A Comédia dos Erros é considerada por muitos especialistas a primeira escrita pelo autor, sobre o que tenho minhas dúvidas. A peça demonstra tamanho talento, ou melhor, domínio total, em termos de ação, personagens e dramaturgia, que supera, em muito, as três partes de Henrique VI, bem como Os Dois Cavalheiros de Verona, comédia um tanto precária. É bem verdade que, na comédia, Shakespeare sempre foi livre para ser ele próprio, ao passo que, nos primeiros dramas históricos (inclusive Ricardo in) e em Tito Andrônico, é possível perceber a sombra de Marlowe. Reconhecendo a genialidade cômica de Shakespeare, constatamos que A Comédia dos Erros não é obra de um aprendiz, seja em aspectos textuais ou cênicos. Trata-se de uma sofisticada elaboração (um enriquecimento) de Flauto, autor de comédias romanas conhecido da maioria do público de teatro em decorrência da comédia musical A Funny Thing Happened on the Way to the Forum. O próprio Shakespeare foi adaptado, magistralmente, por Rodgers e Hart, cujo musical The Boys from Syracuse foi inspirado em A Comédia dos Erros, e por Cole Porter, que, mais tarde, utilizaria A Megera Domada como fonte de Kiss Me Kate. Em A Comédia dos Erros, Shakespeare reúne elementos de duas comédias de Flauto - *Manechmi* e *Amphitruo* - e nos apresenta o absurdo, fascinante, que são os dois pares de gêmeos idênticos. Estamos na Grécia, em Éfeso (para onde voltaremos, no fim da carreira de Shake-

47

#HAROLD BLOOM

Shakespeare, com Pendes), e de Éfeso não saímos, nesta peça com impecável unidade de espaço e tempo (a ação transcorre em um dia) Antífolo de Siracusa chega a Éfeso com seu servo, Drômio Seu irmão gêmeo, Antífolo de Éfeso, igualmente, tem um servo chamado Drômio, gêmeo idêntico do primeiro O mercador de Siracusa e seu criado não vieram a Éfeso em missão comercial, e sim por uma questão familiar à procura de seus irmãos desaparecidos A mesma busca é o motivo da presença recente, em Éfeso, de um outro mercador, Égeu de Siracusa, pai dos dois Antífolos, preso, logo ao entrar na cidade, sob ordens do Duque, que o condena a ser decapitado ao pôr-do-sol Siracusa e Éfeso são inimigas mortais Tudo isso confere à Comédia dos Erros um início um tanto melancólico, nada plautino

ÉGÉU

Selai agora, ó Duque, a minha sorte,
Meu sofrimento acabará com a morte *

Ao mesmo tempo, pesaroso e firme, o Duque Solmus informa a Égeu que, de fato, terá a cabeça cortada, a menos que um resgate de cem marcos seja pago em seu benefício

Em resposta às indagações do Duque, Égeu conta a história incrível de um naufrágio, cerca de vinte anos antes, que lhe separou a família, deixando, de um lado, o próprio Égeu e um de cada par de gêmeos, do outro, a esposa e as outras duas crianças. Ao longo dos últimos cinco anos, diz Égeu, esteve à procura do trio desaparecido, e a angústia por não os ter encontrado explica sua vontade de ser executado. O meu consolo é o fim desta porfia, As minhas dores findarão com o dia. Tais palavras não parecem pertencer a uma comédia, muito menos à comédia barulhenta e farsesca que se segue. Mas Shakespeare, que se tornaria o mais sutil dos dramaturgos, já é, propositadamente, ambíguo.

A Comédia dos Erros e O Mercador de Veneza Tradução e Introdução de Barbara Heliodora Rio de Janeiro Editora Nova Fronteira 1990 Todas as citações referem-se a essa edição [N T]

48

A COMÉDIA DOS ERROS

em A Comédia dos Erros Os gêmeos Antífolos são sócias perfeitos, mas, no íntimo, são bem diferentes. O Antífolo de Siracusa é dotado de um temperamento quase metafísico. Quem me deixar às minhas alegrias, Deixa-me àquilo que não posso ter, EU sou qual gota d'água no oceano. Que no oceano busca uma outra gota, É ao mergulhar bem fundo na procura (Ainda sempre buscando) se perdeu. Pois também eu, buscando mãe e irmão, Sem encontrá-los, sinto-me perdido.

[I n]

Esses versos, freqüentemente citados, vão de encontro à primeira impressão que costumamos ter de A Comédia dos Erros, de uma farsa cheia de encrencas, assim como

o lamento de Égeu, de uma maneira muito clara, extrapola as convenções da farsa.

O Antífolo de Éfeso não é um sujeito dos mais interessantes, comparado ao gêmeo de Siracusa, no qual Shakespeare se concentra. Em parte, o Antífolo de Siracusa cresce

em nossa estima em virtude de algo que o deixa perplexo: o exotismo de Éfeso. Uma vez que a Epístola de São Paulo aos Éfésios faz referência às "artes estranhas" ali

praticadas, uma platéia conhecedora da Bíblia imagina a cidade (embora, sem dúvida, tratando-se da Londres de Shakespeare) como um reduto de feitiçana, uma terra

encantada onde tudo pode acontecer, especialmente aos estranhos Antífolos de Siracusa, perdido ao entrar em Éfeso, no decorrer da peça, quase perde o sentido de identidade.

Talvez, toda farsa seja, implicitamente, metafísica. Shakespeare afasta-se de Plauto ao exhibir uma certa inquietação. A Comédia dos Erros corre em direção a uma violência

impulsiva, da qual, entretanto, ninguém (exceto o Dr. Pmch, o exorcista charlatão) sai ferido. Trata-se de uma peça em que ninguém, nem mesmo a platéia, pode se dar

ao luxo de saber, ao certo, o que está acontecendo antes do final, quando os dois

49

#HAROLD BLOOM

pares de gêmeos surgem lado a lado. Shakespeare não nos fornece qualquer pista de que a abadessa de Efeso (pelo que consta, sacerdotisa de Diana) é a mãe dos dois

Antífolos, antes de ela própria fazer tal revelação. Podemos nos perguntar por que ela reside em Efeso há vinte e três anos sem se apresentar ao filho que vive na

mesma cidade, mas isso seria tão irrelevante quanto questionar a possibilidade de os dois pares de gêmeos estarem vestindo roupas idênticas no dia do reencontro

em Efeso. Tais peculiaridades são condições básicas à Comédia dos Erros, peça em que os limites entre o improvável e o impossível são diáfanos. Sendo, de fato, o

divertimento exuberante que se espera, essa peça intensa e breve é, também, um dos pontos de partida para a reinvenção que Shakespeare faz do humano. Um papel farsesco,

difícilmente, pode ser introspectivo, mas questões de gênero dramático jamais restringiram a criatividade de Shakespeare, nem mesmo no início da carreira, e Antífolo

de Siracusa é um estudo para os verdadeiros abismos interiores que haveriam de seguir. Mesmo ao

"fazer turismo", o visitante de Siracusa observa que vai andar a esmo "Pra ver se é o que dizem a cidade". Não encerrando qualquer parábola cristã, A Comédia dos Erros não é peça em que andamos a esmo para nos encontrar. Ao final da ação, os dois Drômios estão radiantes em seu reencontro, mas a reação mútua dos dois Antífolos é enigmática, como veremos abaixo. Nada pode ser mais diferente da reação do efésio, indignado ao constatar que sua identidade pudesse ser questionada, do que o apelo feito pelo rapaz de Siracusa a Luciana, cunhada de seu irmão:

Gentil donzela, cujo nome ignoro,
E não compreendo como sabe o meu, . - - .
A não ser que esse encanto me revele
Não milagre terrestre, mas divino,
Ensine-me a pensar e a responder,-
Explique a este cérebro terreno,
Perdido em erros, fraco, débil, rude,
O sentido de frases tão estranhas.
Por que busca tomar em tal mistério
A verdade mais pura da minha alma?
Por que, qual Deus, há de querer criar-mô?

50

A COMÉDIA DOS ERROS

Pois que crie - eu me entrego ao seu poder. Mas se ainda sou eu, eu lhe garanto Que a sua irmã não é minha mulher, E que ao seu leito eu nunca prestei jura. Muito mais para si é que me inclino,- Não tente, com o seu canto de sereia, Afogar-me nas lágrimas da irmã: Cante para si mesma, que eu me rendo,- Nas ondas louras desses seus cabelos

Estou pronto a mergulhar e a me entregar, Pois sei que ali, feliz, eu julgarei Que é bom morrer, quando se morre assim. Deixe que o amor, que é luz, se afogue nele.

[III.Ü.]

A comoção dessas palavras advém, em parte, do desespero. Antífolo de Siracusa apaixonou-se para se reencontrar, pressagiando o modelo erótico que será satirizado com benevolência em Trabalhos de Amor Perdidos. Nesta, o astuto Biron ousa secularizar o paradoxo cristão que Shakespeare evita em A Comédia dos Erros-

" BIRON esqueçamos

o juramento, a fim de nos salvarmos/ se não, nos perderemos, para sermos fiéis ao juramento. A religião nos manda ser perjuros neste caso,- a própria caridade a lei nos dita. E quem conseguiria separar da Caridade o Amor?*

[IV.iii.]

" OsDoisCavaleirosdIVtUtWÍfliáMttiosdeAmorPerilidoí Tradução et Garfos Alberto Nunes. São Paulo: Edições de Ouro (Melhoramentos), s. d [N.T]

51

#HAROLD BLOOM

Não foi bem isso que São Paulo quis dizer com as palavras "aquele que ama o próximo cumpre a lei", mas, obviamente, Trabalhos de Amor Perdidos não será mais paulina do que A Comédia dos Erros. Antífolo de Siracusa não ama Luciana para cumprir a lei, mas para alcançar uma transformação, para ser recriado. No entanto, Shakespeare não nos permite ficar nessa melancolia,- antes, conduz o texto à hilaridade de um diálogo entre Antífolo de Siracusa e Drômio, a respeito da cozinheira, Nell, que confundiu o Drômio estranho com o próprio marido, o Drômio de Efeso. Nell é matrona das mais corpulentas, o que enseja sensacionais aferições geográficas:

ANTÍFOLO DE SIRACUSA

Quer dizer que é um pouco larga? DRÔMIO DE SIRACUSA

Dos pés à cabeça mede o mesmo que de um lado a outro,- é

esférica, como um globo. Ela é toda coberta de países. ANTÍFOLO DE SIRACUSA
Em que parte do corpo fica a Irlanda? DRÔMIO DE SIRACUSA
Nas nádegas, senhor. Vê-se pelos pântanos. ANTÍFOLO DE SIRACUSA
E a Escócia? DRÔMIO DE SIRACUSA
Pela segura e a dureza, fica no couro das palmas das mãos. ANTÍFOLO DE SIRACUSA
E onde fica a França? DRÔMIO DE SIRACUSA
Na testa - armada e revolta. Nela cabelos lutam como herdeiros. ANTÍFOLO DE SIRACUSA
E a Inglaterra? DRÔMIO DE SIRACUSA
Eu andei olhando os rochedos, mas não tinha nenhum branco
- mas acho que fica no queixo, onde corre o suor salgado que
separa a França dos despenhadeiros.

52

A COMÉDIA DOS ERROS

ANTÍFOLO DE SIRACUSA

E a Espanha? DRÔMIO DE SIRACUSA

Essa eu não vi... Só senti no hálito quente! ANTÍFOLO DE SIRACUSA

E a América e as índias? DRÔMIO DE SIRACUSA

Ora, senhor, no nariz, que é todo decorado com rubis,
carbúnculos e safiras, que inclinam suas riquezas para o hálito
da Espanha,- pois esta mandou armadas inteiras de carga para
servir de lastro ao nariz. ANTÍFOLO DE SIRACUSA

E a Bélgica e os Países Baixos? DRÔMIO DE SIRACUSA

Ora, meu amo - eu não olhei tão baixo.

[III.Ü.]

Esse verdadeiro tour de force é o epítome de A Comédia dos Erros, cujo riso é sempre benévolo. A
cena do reconhecimento, a primeira de uma extraordinária série, leva
o Duque de Efeso, atônito, à reflexão mais profunda da peça:

Um desses homens é do outro o gênio,- E um dos outros também,- quem sabe aqui Qual é o
homem, e quem é o espírito?

[V.i.3

Embora Antífolo de Siracusa não seja, exatamente, nem "guia" nem "encosto" espiritual do irmão,
uma resposta possível às perguntas do Duque pode ser viabilizada
pelo espectador atento, reconhecendo, no gêmeo visitante, o espírito e, no mercador de Efeso, o ser
humano. Shakespeare, que viria a dominar a arte da elipse, aqui
já começa a praticá-la, privando os dois Antífolos de qualquer reação afetiva no momento do
reencontro. O Antífolo de Siracusa determina ao Drômio que o serve: "Abraça
o seu irmão, e esqueça o resto!", mas sai de cena,

53

#HAROLD BLOOM

acompanhado do próprio irmão, sem abraços, sem júbilo. Não resta dúvida, Antífolo de Siracusa
está bem mais interessado em cortejar Luciana, assim como Antífolo
de Éfeso deseja voltar para a esposa, para a casa e para os seus bens. Mas a frieza, a falta de
vibração por parte dos Antífolos estabelece um forte contraste com
o açucarado encontro dos Drômios, com o qual Shakespeare encerra a comédia:

DRÔMIO DE SIRACUSA

Há uma gordona lá na sua casa

Que andou me cozinhando hoje no almoço -

Ainda bem que ela é minha cunhada. DRÔMIO DE ÉFESO

Você, além de irmão, serve de espelho,-

E, pelo visto, eu sou bem-apanhado!

Agora está na hora de ir para a festa. DRÔMIO DE SIRACUSA

Eu, não,- entra você, que é o mais velho. DRÔMIO DE ÉFESO

Será? Como é que nós vamos saber? DRÔMIO DE SIRACUSA

No par ou ímpar,- mas pode ir na frente. DRÔMIO DE ÉFESO

Nós nascemos irmãos, iguais no fado -

Só podemos entrar de braço dado.

[Vi.]

No decorrer da ação, esses dois trapalhões muito sofreram nas mãos dos dois Antífolos, e a platéia sente-se aliviada ao vê-los sair de cena tão animados. Quando o Drômio de Éfeso, mirando-se no irmão gêmeo, diz: "E, pelo visto, eu sou bem-apanhado!", concordamos com ele, e o dístico final expressa uma afeição mútua que não corresponde, absolutamente, ao caso dos dois Antífolos. Seria absurdo impor à Comédia dos Erros questões sociopolíticas e ideológicas atuais, mas é tocante que, desde o início da carreira, Shakespeare prefira os comediantes aos mercadores.

54

A MEGERA DOMADA

A Megera Domada inicia com a "Introdução", duas cenas estranhas em que um nobre, afeito a brincadeiras de mau gosto, engana um latoeiro bêbado, Cristóvão Sly, fazendo-o crer que é um grande senhor prestes a assistir à encenação do drama de Kate e Petrucchio. Isso faz da comédia que se segue uma peça dentro de outra peça, o que não parece nada apropriado ao efeito cênico a ser obtido junto à platéia. Embora bem escrita, a Introdução serviria a outra meia dúzia de comédias shakespearianas, tão bem (ou tão mal) quanto se presta à Megera Domada. A inventividade da crítica tem gerado as mais diversas analogias entre Cristóvão Sly e Petrucchio, mas, quanto a mim, permaneço céptico. Contudo, Shakespeare via na Introdução alguma função dramática, ainda que não a tenhamos identificado. Sly não retorna, ao final da peça, talvez, porque, se o fizesse, sofreria uma cruel decepção, além de interferir no triunfo mútuo de Kate e Petrucchio, que, nitidamente, formarão o par mais feliz da obra shakespeariana (exceto o casal Macbeth, que, no entanto, acaba separado e derrotado). Ainda quanto à Introdução, dois aspectos parecem válidos: um certo distanciamento que a mesma provoca com respeito à encenação subsequente, e a sugestão de que mobilidade social pode constituir uma forma de loucura. Ao pretender emergir socialmente, Sly toma-se tão louco quanto Malvólio, em Noite de Reis. Pertencendo Kate e Petrucchio a uma mesma classe social, seu "distúrbio" pode ser a forma violenta com que ambos se expressam, e que

55

#HAROLD BLOOM

Petrucchio "cura" em Kate, embora para isso ele tenha de aumentar seu grau de impetuosidade a ponto de parecer um maníaco. Quem cura, e quem é curado, permanece uma questão aberta nesse casamento, que, sem dúvida, há de se manter, diante de um mundo intimidado, através de uma fachada de beligerância (bem mais astuta, da parte de Kate, do que de seu marido, infantil e berrador). Todos conhecemos casais assim,- dão-nos a oportunidade de refletir sobre o que faz um relacionamento funcionar bem, mas preferimos manter-nos distantes de casais tão autocentrados, tão pouco preocupados com terceiros, com alteridade.

E possível que Shakespeare, em sua imensa sutileza, queira sugerir uma analogia entre Cristóvão Sly e o feliz casal, cada qual vivendo um sonho. Sly não acordará,- tampouco, precisam Kate e Petrucchio despertar. A derradeira realidade do casal é uma espécie de conspiração: Petrucchio vangloria-se, mas Kate estará no comando (dele e da casa), para sempre desempenhando o papel da megera domada. Várias feministas apontam que Kate se casa com Petrucchio contrariada, o que, simplesmente, não é verdade. Em uma leitura cuidadosa, podemos perceber que Petrucchio está certo ao insistir que Kate por ele se apaixonara à primeira vista. E como poderia ser diferente? Levada a reagir com violência e veemência por Batista, um pai que, claramente, favorece

a verdadeira megera (Bianca, a filha mais jovem, e sem graça), a briosa Kate clama por ajuda. Confiante, Petrucchio provoca em Kate duas reações: externamente, fúria, internamente, paixão. A eterna popularidade de A Megera Domada não decorre do sadismo dos espectadores masculinos, mas da excitação sexual dos homens e das mulheres.

A Megera Domada é tanto comédia romântica quanto farsa. A rispidez física entre Kate e Petrucchio possui um apelo básico, mas o humor que caracteriza seu relacionamento é altamente sofisticado. O alegre rufião Petrucchio é, na verdade, uma saída ideal para Kate, em sua vontade de livrar-se de um lar que lhe causa mais estresse do que as maluquices de Petrucchio. Por mais que berre, no fundo, Petrucchio não é tão mau, conforme a própria Kate percebe, - ela o compreende e o controla, com consentimento.

A guerra retórica entre os dois parte de mútuas provocações sexuais que, após o casamento, serão substituídas pelos faniqui-

A MEGERA DOMADA

tos infantis de Petrucchio. Vale lembrar que Kate, apesar das privações iniciais, nos incidentes com comida, roupas etc., passa por apenas um momento de real agonia, quando Petrucchio, propositadamente, atrasa-se para as bodas, provocando na jovem o pavor de ter sido abandonada:

BATISTA

Hoje é o dia das núpcias de Petrucchio com Catarina, meu senhor Lucêncio, - mas não temos notícia de meu genro.

Que se virá a dizer? Quanto motivo de zombaria, se não vier o noivo, já estando o padre à espera para os ritos das núpcias realizar? Que diz Lucêncio da afronta que nos fazem? CATARINA

Minha, apenas, é toda a afronta. Tive de, forçada, ceder a mão, contra a vontade própria, a um sujeito estouvado, tipo excêntrico, que ficou noivo à pressa e ora pretende casar-se com vagar. Bem que eu vos disse que era louco varrido e que escondia sob a capa de amargas brincadeiras a grosseria própria. Porque alegre sujeito parecesse, pediria de mil jovens a mão, marcara a data do casamento, convidara amigos, fazendo publicar logo os proclamas, sem pretender, porém, casar-se nunca. A pobre Catarina doravante vai apontada ser por toda a gente, que dirá: "Olha a esposa de Petrucchio, quando Petrucchio se casar com ela!"

57

#HAROLD BLOOM

TRÂNIO

Paciência, Catarina, - e vós, Batista. Mas posso garantir-vos que Petrucchio tem boas intenções. E que decerto não pôde vir no prazo combinado. Conquanto seja um tanto brusco, tenho-o na conta de sensato, - embora alegre, é homem de palavra e muito honesto.

CATARINA

Prouvera ao céu que nunca o houvesse visto
a pobre Catarina!
(Sai chorando, seguida de Bianca e de outras pessoas.)

[III.Ü.]

Ninguém gosta de ser abandonado, mas a angústia aqui expressa não nos sugere uma noiva contrariada com o casamento. Kate está apaixonada, mas sente-se abatida diante do estouvado Petrucchio, e receia que ele seja um maníaco que, por prazer, costuma levar ao altar mulheres de toda a Itália. Quando, após a cerimônia, nega à esposa o direito de participar da festa de seu próprio casamento, Petrucchio quebra-lhe o que ela chama de "o espírito de resistir", e o faz em meio a uma invectiva fundada no Décimo Mandamento, nitidamente patriarcal:

PETRUCCHIO Todos irão cear, minha Katinha, porque assim o ordenaste. Ide, senhores, para o banquete! Obedecei à noiva, bebei à larga à sua virgindade, soltai rédeas ao júbilo, mostrai-vos ledos até à loucura, ide enforcar-vos... Mas a minha Katinha encantadora
* As Alegres Comadres de Wmndor e A Megera Domada Tradução de Carlos Alberto Nunes.
Volume IV, São Paulo- Edições Melhoramentos, s. d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

58

A MEGERA DOMADA

deverá ir comigo. Nada disso, não precisais crescer para o meu lado, nem sapatear, nem escumar de raiva. Quero ser dono do que me pertence,- ela é minha fazenda, meus bens móveis, a mobília, o celeiro, a casa, o campo, meu burro, meu cavalo, minha vaca, meu tudo, enfim. Aqui ela se encontra. Quem coragem tiver, que toque nela,- saberei defender-me contra o ousado que o passo me quiser barrar em Pádua. Desembainha, Grúmio, que cercados estamos por bandidos. Se homem fores, salva tua patroa. Não, Katinha, ninguém te tocará,- hei de amparar-te contra um milhão que seja.
(Saem Petrucchio, Catarina e Grúmio.)

[III.Ü.]

Essa histriônica saída de cena, com Petrucchio e Grúmio empunhando espadas, constitui uma espécie de rapto simbólico, e dá início à "cura", quase fantasmagórica, que Petrucchio reserva à pobre Kate, "cura" essa que prossegue até Kate descobrir como domar o fanfarrão:

PETRUCCHIO

Depressa, pelo céu! Vamos à casa
de vosso pai, de novo. Oh Deus bondoso!
como brilha no céu a lua amiga! CATARINA
Lua? Isto é o sol,- não há luar ainda. PETRUCCHIO
Digo que é a lua que tão claro brilha. CATARINA
Ê o sol, bem vejo, que tão claro brilha.

59

#HAROLD BLOOM

PETRUCCHIO

Pois pelo filho de meu pai, eu mesmo,
tem de ser lua ou estrela, ou o que eu quiser,
antes de à casa de teu pai nós irmos.
Recolhei os cavalos! Contrariado
de novo! Contrariado sempre e sempre!

HORTÊNSIO

Oh! concordai com ele,- do contrário, não partiremos nunca.

CATARINA

Por obséquio,
já que chegamos até aqui, sigamos até o fim, seja lua, ou sol, ou quanto bem entenderdes. Caso

resolvais dar-lhe o nome de vela, doravante para mim será isso.

PETRUCCHIO

E lua, disse.

CATARINA

Vejo que é lua mesmo.

PETRUCCHIO

Estás mentindo

pois é o sol abençoado.

CATARINA

Deus bendito!

pois é o sol abençoado! Mas já deixa de ser o sol, quando negardes isso. Muda-se a lua como vosso espírito,- será o que quiserdes, e isso mesmo ficará sendo para

Catarina.

I

[IV. v.]

A partir desse momento, Kate assume o comando, mesmo enquanto reafirma sua obediência ao radiante Petrucchio, numa fascinante inver-

A MEGERA DOMADA

são shakespeariana da estratégia anteriormente adotada por Petrucchio, i.e., proclamar a doçura de Kate, mesmo enquanto ela vociferava. Em toda a obra de Shakespeare,

não existe cena mais charmosa entre marido e mulher do que "essa vinheta numa rua de Pádua:

CATARINA

Marido, vamos ver como tudo isso vai acabar. PETRUCCHIO

Vamos, Katinha,- mas primeiro dá-me um beijo. CATARINA

Como! No meio da rua? PETRUCCHIO

Como! Estás com vergonha de mim? CATARINA

De ti por Deus que não, mas de beijar-te. PETRUCCHIO

Então voltamos já. Rapaz, vira o cavalo. CATARINA

Não,- dou-te um beijo,- dou. Fiquemos,- já não falo. PETRUCCHIO

Não está bem assim? Para se entrar na linha

nunca é tarde demais, ensina-me Katinha.

(Saem.)

[Vi.]

Somente um surdo (ou um obcecado por questões ideológicas) não ouviria nesses versos uma música exótica e sutil sobre a felicidade no casamento. Sempre que analiso

A Megera Domada em sala de aula, inicio por esse trecho, porque o mesmo constitui um forte antídoto a todas as besteiras, de ontem e de hoje, ditas a respeito da

peça (uma edição recente chega a incluir excertos de manuais de espancamento de esposas

utilizados na Inglaterra renascentista, dos quais, felizmente, depreendemos

que, de maneira geral, a prática não era recomendada. Considerando que Kate agride Petrucchio, sem que ele revide - embora a

60

61

#HAROLD BLOOM

A MEGERA DOMADA

previna de não repetir a façanha -, não entendo por que sequer suscitar a questão do espancamento de esposas). Ainda mais sutis são as palavras de Kate, nos momentos

finais da peça, o célebre trecho em que ela aconselha as mulheres a se comportarem perante os

maridos. Somente pessoas sem imaginação não ouviriam a ironia deliciosa

do subtexto de Kate, calcada no memorável verso: "Tenho vergonha / de ver que são tão simples as mulheres". E só uma grande atriz é capaz de enunciar, devidamente,

um trecho tão conhecido,- além disso, teria de ser dirigida por um encenador melhor do que os que

costumamos encontrar hoje em dia, para poder aconselhar as mulheres como comandar e, ao mesmo tempo, fingir obedecer:

CATARINA

Ora, que absurdo!

Desenruga essa fronte carrancuda
e deixa de lançar esses olhares
desdenhosos que vão bater em cheio
em teu senhor, teu rei, teu soberano.
Isso te mancha a formosura como
no prado se faz a geada, teu bom nome
deixa abatido como a tempestade
sacode os mais mimosos botõezinhos,
sem nunca ser gracioso ou conveniente.
A mulher irritada é como fonte
remexida: limbosa, repulsiva,
privada da beleza,- e assim mantendo-se,
não há ninguém, por mais que tenha sede,
que se atreva a encostar os lábios nela,
a sorver uma gota. Teu marido
é teu senhor, teu guardião, tua vida,
teu chefe e soberano. E ele que cuida
de ti; para manter-te, arrisca a vida,
com trabalho penoso em mar e em terra,-
nas noites borrascosas, acordado,- --
de dia, suportando o frio, enquanto
dormes em casa no teu leito quente,
tranqüila e bem segura. Não te pede
outro tributo além de teu afeto,
mui sincera obediência e rosto alegre,
paga mesquinha de tão grande dívida.
A submissão que o servo deve ao príncipe
é a que a mulher ao seu marido deve.
E se ela se mostrar teimosa, indócil,
intratável, azeda, rebelada
contra as suas razoáveis exigências,
que mais será senão por isso abjeta
traidora, sim, traidora do seu próprio
devotado senhor? Tenho vergonha
de ver que são tão simples as mulheres,
para fazerem guerra onde deveriam
de joelhos pedir paz ou pretenderem
dominar, dirigir, mandar em tudo,
quando servir lhes cumpre tão-somente,
obedecer e amar? Por que motivo
temos o corpo delicado e fraco,
pouco afeito aos trabalhos e experiências
do mundo, se não for apenas para
que nossas qualidades delicadas
e nossos corações de acordo fiquem
como nosso hábito externo? Deixai disso,
vermezinhos teimosos e impotentes!
O caráter já tive assim tão duro,

o coração tão grande quanto o vosso,
e mais razões, talvez, para palavra
revidar com palavra, picardia
corn picardia. Mas agora vejo
que nossas lanças são de palha, apenas.
Nossa força é fraqueza,- somos criança

62

63

#HAROLD BLOOM

que muito ambicionando logo cansa. Abatendo o furor nos exaltamos. Ponde a mão sob os pés de vossos amos. Caso o meu queira, a minha já está pronta,- para mim não consiste nisso afronta.

[V.Ü.]

Cito o trecho na íntegra, precisamente, porque a redundância e a submissão exagerada nele contidas são essenciais à natureza da linguagem secreta, cifrada, a essa altura, inteiramente compartilhada por Kate e Petrucchio. A noção de "mui sincera obediência" aqui colocada é bem menos sincera do que pode parecer e, mesmo que se deixe de lado a questão da luta entre os sexos, será tão antiga quanto o Jardim do Éden. "Força" e "fraqueza" têm os significados entrelaçados, pois Kate não preconiza a subserviência ostensiva, mas a arte de fazer valer a vontade, vontade essa bem mais apurada do que no início da peça. O significado da fala explode na resposta de um Petrucchio extasiado:

O Katinha gentil! Vem dar-me um beijo.

O leitor que entender esta fala como o clímax de uma "peça-problema", talvez, seja, em si o problema. Kate não precisa de adestramento que lhe aumente o grau de "conscientização". Shakespeare, que, nitidamente, preferia personagens femininos aos masculinos (excetuando-se Falstaff e Hamlet), engrandece o humano, já no início da obra, ao insinuar que a mulher possui uma noção de realidade mais verdadeira.

64

OS DOIS CAVALHEIROS DE VERONA

Embora aqui inserida segundo o consenso crítico quanto à ordem cronológica de composição das peças, Os Dois Cavalheiros de Verona, a mais fraca das comédias shakespearianas, pode ter sido a primeira de todas, mesmo porque é bem menos expressiva, em todos os sentidos, do que A Comédia dos Erros e A Megera Domada. Jamais tendo sido um sucesso, seja na época de Shakespeare ou na nossa, Os Dois Cavalheiros de Verona poderia até ser desconsiderada, não fossem o bufão Launce, que esbanja vitalidade, e seu cão Crab, dotado de mais personalidade do que qualquer outro personagem da peça, exceto o próprio Launce. Os estudiosos valorizam Os Dois Cavalheiros de Verona como obra de transição, um presságio de melhores comédias, inclusive da extraordinária Noite de Reis, mas tal estima não será de grande utilidade ao leitor ou ao espectador comuns.

Diretores e atores agem de maneira acertada ao encenarem a peça como paródia, tendo por alvo os dois amigos veroneses que figuram no título. Proteu, escroque "protéico", de tão abusivo, chega a ser quase interessante, mas Valentino, por Launce, devidamente, qualificado de "palerma", só merece atenção se levarmos a sério a sua perversidade, uma vez que a mesma parece ir muito além de uma bissexualidade reprimida. A peça resume-se à relação bastante peculiar entre Valentino e Proteu,- não devemos subestimar Shakespeare, e algo me diz que ainda haveremos de entender melhor Os Dois Cavalheiros de Verona, uma comé-

65

#HAROLD BLOOM

dia experimental. Mas nem mesmo a ênfase aos aspectos ambíguos é capaz de elevar o texto a uma

posição de destaque entre as comédias shakespearianas, - apenas As Alegres Comadres de Windsor seria inferior, na minha opinião, um texto descartável, em que um impostor tenta se fazer passar por Sir John Falstaff. Falstaff desprovido de sagacidade titânica e de inteligência metamórfica não é Falstaff, como o próprio Shakespeare, melhor do que ninguém, sabia/ na verdade, As Alegres Comadres encerra um escabroso exercício de sadomasoquismo, responsável pela imensa popularidade da peça. O enredo de Os Dois Cavalheiros de Verona sequer é absurdo. Proteu, discretamente apaixonado pela bela Júlia (por ele, abertamente, caída), a contragosto, parte para a corte do Imperador, ao encontro de seu melhor amigo, Valentino, com o intuito de aprender as coisas da vida. Valentino, perdidamente apaixonado por Sílvia (que, no fundo, também o ama), tem um criado, Speed, um bufão, cujo companheiro é Launce, criado de Proteu. Ouvir as tiradas de Launce a respeito de seu cachorro é constatar o surgimento da grandeza da arte shakespeariana:

Não há quem não fique furioso, ora vede, quando o seu criado procede como cachorro. Um animal que eu criei desde pequeno, que salvei de se afogar, quando três ou quatro de seus irmãos e irmãs iam ser jogados na água. Ensinei-lhe as coisas de tal modo, que se poderia dizer: desse jeito até eu ensinaria um cão. Meu amo mandou que eu o desse de presente à senhorita Sílvia/ porém, mal entrei na sala, ele saltou à mesa e roubou uma perna do capão. Oh! Que coisa horrível não saber um cachorro comportar-se em boa companhia! Eu desejara possuir um cachorro, como se diz, que se decidisse a ser cachorro de verdade, para que ele, por assim dizer, fosse realmente cachorro em todas as coisas. Se eu não houvesse revelado mais espírito do que ele, para assumir a responsabilidade de uma falta cometida por ele próprio, estou certo de que o teriam enforcado. Sim, por minha vida.- teria sido castigado. Vós mesmos ireis julgar: ele me atira a si mesmo por baixo da mesa do duque, em companhia de três ou quatro

66

OS DOIS CAVALHEIROS DE VERONA

cachorros afidalgados. Pois não havia tido ainda - desculpai-me a expressão - nem tempo de urinar, e já todo o compartimento recendia. "Ponham fora daqui a esse cachorro!", exclamava um dos presentes. "Que cachorro é esse?", perguntava outra pessoa. "Dêem-lhe umas relhadas!", dizia um terceiro. "Enforcai-o!", gritou o duque.

Por já estar habituado com aquele cheiro, vi logo que se tratava de Crab e me dirigi para o criado incumbido de ministrar castigo aos cães. "Amigo", lhe disse,

"tencionais chibatear esse cachorro?" "Sem dúvida", respondeu-me. "Pois ides praticar uma injustiça", acrescentei, "por ter sido eu que fiz a coisa que bem sabeis", depois do que, sem usar de cerimônia, ele me expulsou do quarto a chibatadas. Quantos patrões teriam feito o mesmo com relação a seus criados? Sim, posso jurar que já fui posto no tronco por causa de pudins roubados por ele, só para que ele não fosse executado/ já fiquei no pelourinho por causa de gansos mortos por ele,

só para que ele não viesse a sofrer nada. Já te esqueceste de tudo isso, não é assim? Ainda me recordo da partida que me pregaste, quando me despedi de madame Sílvia.

Não te recomendara que não me perdesse de vista, para só fazeres o que eu fizesse? Quando já me viste levantar a perna e molhar a saia de alguma senhora? Alguma vez já me viste fazer semelhante brincadeira?*

[IV.iv.]

Launce é um personagem tão vivo (embora seja um personagem complementado de um cão), que, às vezes, me parece desperdiçado em Os Dois Cavalheiros de Verona, peça que está aquém dele. O restante do enredo inclui o fato de que Proteu, tendo se apaixonado pelo retrato de Sílvia, tanto calunia Valentino, que o palerma acaba sendo

exilado/ no exílio, Valentino toma-se chefe de uma quadrilha. Júlia, no que seria o

" Os Dois Cavalheiros de Verona e Trabalhos de Amor Perdidos. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

São Paulo: Edições de Ouro (Melhoramentos), 1966. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

67

#HAROLD BLOOM

primeiro de uma série de disfarces análogos, veste-se de rapaz, sai à procura de Proteu e tem o "prazer" de ouvi-lo proclamar amor por Sílvia, jurando que a antiga amada estava morta. Sílvia, que tem o bom senso de desprezar o canalha, sai pela floresta em busca de Valentino, acompanhada do bravo Sir Eglamor, que, bem no estilo Monty Python, foge correndo quando os marginais capturam a dama que ele, supostamente, defende. Essa mixórdia atinge o clímax no momento em que Proteu e Júlia (disfarçada) salvam Sílvia,- Proteu, em seguida, tenta estuprá-la, sendo interrompido pela chegada de Valentino. O que se passa, então, entre os dois cavalheiros é tão estranho, que custamos a crer que Shakespeare esperasse que alguma platéia pudesse aceitar tal situação, mesmo tratando-se de farsa:

VALENTINO

Amigo de hoje, sem qualquer lealdade, como o são todos! Falso! As esperanças me burlaste,- somente os próprios olhos me poderiam dar esta certeza. Já não posso dizer que ainda me resta um amigo, porque me desmentiras. Quem merecera fé, se a mão direita é infiel ao coração? Oh! Estou triste por nunca mais poder confiar em ti. Por tua causa fugirei do mundo. O golpe da amizade é o mais profundo. Oh tempo ingrato! Que entre tanta gente seja traidor o amigo e confidente! PROTEU Confunde-me a vergonha do meu crime. Valentino, perdoa. Se a tristeza do coração tiver força bastante para me redimir de minha culpa, aos teus pés a deponho. Minha falta não é maior do que meu sofrimento.

68

OS DOIS CAVALHEIROS DE VERONA

VALENTINO

Isso me satisfaz,- tomo a estimar-te como a um homem de bem. Quem não se dobra ao arrependimento, não pertence nem ao céu nem à terra, que são brandos. Por penitência a cólera do Eterno se deixa dominar. E como prova de quanto o teu falar me comprazeu, cedo-te tudo quanto em Sílvia é meu.

JÚLIA

Ai de mim! Infeliz! (Desmaia.)

[V.iv.]

A reação de Júlia permite-lhe, ao menos, um alívio imediato, enquanto a pobre Sílvia não volta a abrir a boca na peça, após gritar "Oh céus!", no momento em que o lascivo Proteu a agarra, tentando estuprá-la. Como deve atuar a atriz que representa o papel de Sílvia, durante os últimos cem versos da peça? Não seria mal que ela desse uma paulada na cabeça de Valentino, mas isso não tomaria o paspalhão - nem ninguém a sua volta - mais sensato:

JÚLIA

Mas erra menos a mulher no disfarce de um momento do que o homem que troca o sentimento. PROTEU O homem que troca o sentimento! E certo. Oh céus! Porque perfeito o homem ficasse, falta-lhe ser constante. Esse defeito o leva a cometer muitos pecados.

Que pode haver em Sílvia a todo instante,
que em Júlia não me mostre o amor constante? VALENTINO
Vamos, sem mais demora dai-me as mãos.

69

#HAROLD BLOOM

Ver-vos unidos causa-me alegria,-
não fora bem brigades em porfia. PROTEU
Bem sabe o céu que o meu anelo era este. JÚLIA
O meu também.

[V.iv.]

Pelo menos a Sílvia, quase violentada, será permitido guardar um silêncio ambíguo,- nesse momento, fica difícil saber, entre Proteu ou Valentino, quem é o mais imbecil.

No contexto, não há situação, em Shakespeare, mais inaceitável do que o pragmatismo de Proteu: "Que pode haver em Sílvia a todo instante, / que em Júlia não me mostre o amor constante?" Em outras palavras: qualquer mulher me serve. Os homens, Shakespeare sugere, podem substituir os nomes de Sílvia e Júlia pelos de quaisquer outras mulheres.

Mesmo os shakespearianos mais solenes estão cientes de que tudo está errado em Os Dois Cavalheiros de Verona, mas, evidentemente, Shakespeare pouco se importaria com isso. O escroque e o bobão, despachados para a corte do Imperador por pais severos, acabam em Milão - ou será que não saem de Verona? com certeza, isso não faz a menor diferença, eles próprios não fazem a menor diferença, tampouco as pobres das namoradas. Launce e Crab, sim, fazem alguma diferença,- quanto ao resto, devo concluir que Shakespeare, deliberadamente, faz do amor e da amizade objetos de paródia, abrindo caminho para a grandeza das comédias românticas, de Trabalhos de Amor Perdidos a Noite de Reis.

PARTE II

OS PRIMEIROS DRAMAS HISTÓRICOS

#HENRIQUE VI!

A cronologia da composição das peças de Shakespeare não é questão resolvida. Aceito a proposição de Peter Alexander, de que o próprio Shakespeare teria escrito uma primeira versão de Hamlet, presumivelmente, em 1588-89, e concluo que esse primeiro Hamlet teria sido uma das primeiras peças escritas por Shakespeare, sendo mais "história" do que "tragédia de vingança". É possível imaginar a insipiência da versão precoce de Hamlet, a partir da análise de uma obra que hoje chamamos (segundo o Primeiro Fólho) Primeira Parte de Henrique VI. Escrita em 1589-90 (e, sem dúvida, revista em 1594-95), a peça é tão fraca que, talvez, não devamos lamentar a perda do primeiro Hamlet, o qual, suponho, teria sido, igualmente, primário. As tentativas dos estudiosos no sentido de atribuir trechos da Primeira Parte de Henrique VI a Robert Greene ou a George Peele, dramaturgos menores, não me convencem, embora agrade-me a idéia de que o jovem Shakespeare não tenha sido o único responsável pelo insucesso. O que identifico na peça, porém, são a retórica e o estilo de Marlowe, apropriados com verve e coragem, mas de maneira pouco independente, como se o dramaturgo principiante estivesse intoxicado por Tamerlão e por O Judeu da Malta. O lamento por Henrique V, cujo funeral abre a peça, soa como um réquiem para Tamerlão, o Grande-.

BEDFORD

Cubra-se o céu de negro, em noite o dia

73

#HAROLD BLOOM

HENRIQUE VI

se transforme! Cometas, que as mudanças do tempo revelais e dos Estados, sacudi no alto empíreo

vossas trancas de cristal e açoítai as ruins estrelas que na morte de Henrique concordaram! Era grande demais Henrique, o quinto, para viver por muito tempo! Nunca a Inglaterra perdeu um rei tão grande.

GLOSTER

Antes dele não houve na Inglaterra nenhum rei no sentido verdadeiro. Era dotado de virtude e digno de mandar,- ao brandir a espada, os raios dela a vista dos homens ofuscavam,- seus braços se estendiam mais ainda do que asas de dragão,- em ira aceso, o olhar faulhante era de mais efeito para atordoar e rechaçar inimigos, do que o sol, quando neles dardejava. Como dizer? Seus feitos transcendiam todo discurso,- a mão jamais erguia sem realizar de pronto uma conquista.

EXETER

Por que razão em vez de preto o nosso luto por ele não será de sangue? Henrique já morreu,- não toma à vida,- achamo-nos ao pé de um caixão fúnebre e à vitória sem mérito da Morte damos honra, tão-só por nos portarmos no jeito de vencidos que acompanham o carro do triunfo. Como! Vamos, então amaldiçoar os ruins planetas que se ligaram contra nossa glória? Ou pensar que os franceses astuciosos são todos feiticeiros e adivinhos e que, por medo dele, versos mágicos recitavam, a fim de aniquilá-lo?

[I.Í.]

Basta trocar os nomes dos monarcas e substituir Inglaterra por Scythia, que os versos parecem de Marlowe. Robert Greene não seria capaz de realizar imitação tão próxima, e George Peele evitaria seguir Marlowe tão abertamente. O jovem Shakespeare, tanto aqui como no primeiro Hamlet, parte de caricaturas históricas que declamam feitos heróicos em linguagem bombástica. Há toques de lirismo e musicalidade intelectual que transcendem Marlowe, mas que, a meu ver, são frutos da revisão feita em 1594-95, quando a celebração da linguagem em Shakespeare já se concretizara, em Trabalhos de Amor Perdidos. Custamos a crer que, em 1589-90, a paródia grosseira que Shakespeare faz de Joana D"Arc pudesse soar assim:

JOANA

O fado me destina para látego dos ingleses. Sem dúvida possível, suspenderei o cerco ainda esta noite. Contai só com verões de São Martinho, dias alciôneos, porque entrei na guerra. A glória é como um círculo sobre a água, que aumenta sempre mais, até que à força de se alargar, termina em coisa alguma. com a morte de Henrique acaba o círculo da Inglaterra,- dispersas se acham todas as glórias nele inclusas. Neste instante eu sou como o insolente e altivo barco que a César carregava e sua fortuna.

[I.Ü-]

*Henn<fue VI (t*Parte) e Henr^w VI [2S e 3aPartes) Tradução de Carlos Alberto Nunes. Volumes XVIII e XIX São Paulo Edições Melhoramentos, s.d Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

74

75

#HAROLD BLOOM

A Joana D"Arc de Shakespeare mais parece uma das companheiras de Falstaff. Vulgar e desagradável em algumas cenas, corajosa e direta em outras, essa Joana D"Arc desafia a crítica. Shakespeare não a faz coerente,- talvez, construí-la de maneira coerente estivesse além da capacidade do autor à época. Todavia, é arriscado subestimá-lo, mesmo quando neófito, e Joana, embora personagem um tanto ou quanto mal definido, estranhamente, toma-se memorável. Por que não ser, a um só tempo, prostituta diabólica e líder político-militar dotada de uma genialidade primitiva? Estrilada e geniosa, ela consegue alcançar os seus objetivos - e ser tachada de feiticeira e queimada

viva por brutamontes ingleses não há de levar pessoa alguma a atitudes bem-educadas. A jovem vociferante tem seu charme, ainda que rançoso, e, com toda certeza, mais apelo do que o protagonista, o bravo - e entediante - Talbot. Joana é uma virago, guerreira mais astuta do que o valentão Talbot, e, devidamente encenado, seu personagem causa grande impacto. Quem gostaria que ela fosse impecavelmente virtuosa, como as Amazonas que, hoje em dia, gratificam o sadomasoquismo masculino nos seriados de tevê? Não é que Shakespeare seja ambivalente com relação a Joana,- ele está, na verdade, interessado em explorar o personagem: ela quer vencer, e se a vitória advirá do campo de batalha ou da cama é secundário. Moralismo, sempre fora da visão dramática de Shakespeare, na Primeira Parte de Henrique VI, aparece como preconceito nacionalista. Para os franceses, Joana é a reencarnação de Débora, a profetisa-guerreira da Bíblia,- para os ingleses, está condenada a ser Orce. Em termos práticos, que diferença faz, Shakespeare sugere, uma vez que ambos os disfarces são extremamente expressivos, a ponto de ofuscar todos os personagens masculinos, inclusive Talbot? Nesse aspecto, divirjo de Leslie Fieder, que escreveu: "Tudo em Joana D"Arc irrita Shakespeare". Já no início da carreira, Shakespeare não manifesta qualquer hostilidade a seus personagens: a Joana por ele criada possui uma comicidade, uma graça, que perturba,- às vezes, Joana satiriza muito bem a vaidade militar masculina. Sua ironia chega a ser rude, cruel, embora sempre eficaz do ponto de vista dramático e, ainda que seja queimada pelos ingleses enfurecidos, é o seu espírito, e não o do bravo Talbot, que triunfa. É difícil, para nós,

76

HENRIQUE VI

detectarmos todos os níveis da ironia de Shakespeare. A Joana por ele criada não passa de uma caricatura tosca, se comparada à grandeza humana de Falstaff; contudo, Joana, de certa maneira, pressagia o desprezo total que Falstaff sente pelo Tempo e pelo Estado. Os que acham ter Shakespeare denegrido a imagem de Joana D"Arc devem considerar quanto a Primeira Parte de Henrique VI seria inadequada sem tal personagem. Joana sai de cena praguejando (moderadamente), mas é ela, e não Talbot, o centro da peça. O valente capitão perece, tendo nos braços o corpo do filho e galã, mas Shakespeare fracassa nas últimas palavras que lhe atribui:

TALBOT

Nestes braços

o coloquei,- disponho só de escassos momentos,- suportar não me é possível, por mais tempo esta vida incompreensível. Adeus, meus companheiros,- ora alcanço quanto almejar pudera: no remanso destes braços conceda-me a ventura que achar possa meu filho a sepultura.

[IV.vii.]

A intenção aqui seria, presumivelmente, o patos heróico. Mas, ou Shakespeare não se comovia com Talbot, o que é provável, ou ainda não aprendera a expressar um afeto tão paradoxal. O Rei Henrique VI toma-se uma figura autenticamente patética, e nada heróica, na Segunda e na Terceira Parte, mas, na Primeira, sua piedade e sua decência quase infantil são apenas insinuadas, pois ele pouco aparece no palco, e, quando o faz, não passa de um presságio de desastre. A Segunda Parte é salva pelo quarto ato (a partir da segunda cena), que mostra, de uma maneira muito viva, a rebelião de Jack Cadê. Insurreições políticas horrorizavam Shakespeare, mas, também, davam-lhe asas à imaginação. A comédia contida nas cenas de Cadê é digna de Shakespeare, aproximando-se tanto do pesadelo como da representação realista:

77

#HAROLD BLOOM

CADE

Sede bravos, portanto, que o vosso capitão é valente e vai proceder a uma reforma geral. De futuro,

sete pães de meio pêni serão vendidos apenas por um pêni,- as canecas de três aros passarão a conter dez, sendo considerado felonía beber cerveja fraca. Todo o reino ficará sendo propriedade comum e o meu palafrem irá pastar em Cheapside. Quando eu for rei... Sim, porque hei de ser rei...

TODOS

Deus guarde Vossa Majestade!

CADÊ

Obrigado, bom povo!... não haverá necessidade de dinheiro,- todo mundo há de comer e beber à minha custa. Farei que todos usem uniforme, para que se comportem como irmãos e me honrem como a seu senhor.

DICK

A primeira coisa que devemos fazer é matar os magistrados.

CADÊ

Está no meu programa. Pois não é lamentável que a pele de uma ovelha inocente sirva para fabricar pergaminho e que esse pergaminho, uma vez garatujado, possa matar uma pessoa? Dizem que a abelha dá ferroadas, mas eu afirmo que é a cera da abelha que o faz, porque já me aconteceu selar alguma coisa uma só vez, sem nunca mais poder ser dono de mim mesmo. Mas, que é isso? Quem vem lá?

(Entram alguns homens, trazendo o escrivão de Cbatbam.)

SMITH

O escrivão de Chatham. Ele sabe ler, escrever e contar.

CADÊ

Oh monstro!

SMITH

Surpreendemo-lo, quando preparava cópias para crianças.

CADÊ

Miserável!

78

HENRIQUE VI

SMITH

Traz no bolso um livro com letras encarnadas. CADÊ

Então é feiticeiro.

[2ª Parte IV.ii.]

Em Júlio César, a turba enforca Cina, o poeta, por causa de seu nome e de seus versos ruins,- aqui, enforcam magistrados e qualquer indivíduo letrado. "Enforcai-o e pendurai-lhe a pena e o tinteiro ao pescoço", ordena Cadê, e o pobre escrivão é conduzido à forca. O grande lema de Cadê é: "Mais estaremos em ordem, quanto maior for a desordem", incrível antecipação do slogan anarquista de Bakunin: "Ê criativa a paixão pela destruição". Shakespeare concede a Cadê um momento de glória durante a invectiva dirigida a Lorde Say, antes de este ser decapitado e ter a cabeça espetada em um poste:

CADÊ

[...] Corrompeste traiçoeiramente a mocidade do reino com a criação de uma escola de gramática,- e enquanto os nossos pais não dispunham de outros livros além do giz e da talha, foste causa de se introduzir a imprensa e de se construir uma fábrica de papel, com prejuízo do rei, da coroa e da dignidade. Vamos provar em tua cara que tu te serves de pessoas que falam a toda hora em nome de verbo e outras palavras abomináveis, que ouvidos cristãos não podem suportar. Criaste juizes de paz para intimarem as pessoas pobres a comparecerem à sua presença, a fim de tratarem de questões de que elas não entendiam coisa alguma. Puseste-as na prisão e as mandaste para a forca, por elas não saberem ler, quando, só por isso, mereciam viver muito mais tempo.

[2ª Parte IV.vii.]

"Verbo", bem como "escola de gramática", garantiam o "benefício do clero" aos que sabiam ler latim, os quais, em caso de prisão (conforme ocorreu com Ben Jonson), teriam imunidade contra enforcamento e

79

HAROLD BLOOM

1

tortura. Shakespeare, por mais avesso que fosse a rebeliões, sente tamanha simpatia dramática por Cadê que atribui ao rebelde, em seus instantes finais, uma fala mais eloqüente do que a de Talbot, ao agonizar:

CADÊ

[...] Resseca-te, jardim! Doravante fica sendo o cemitério de todos os moradores desta casa, por se ter evocado neste ponto a alma invencível de Cadê.

[2a Parte IV.x.]

Jack Cadê representa para a Segunda Parte o que Joana D'Arc representa para a Primeira-, aquilo que é memorável. O pobre Rei Henrique VI e sua esposa, a adúltera e irada Rainha Margaret, merecem atenção apenas quando ela o repreende: "Do que sois feito? Não lutareis nem fugireis". Os defensores da causa York, até o monstruoso, futuro Ricardo in, mal podem ser distinguidos dos legalistas. O quadro é alterado na Terceira Parte, que carece de personagens como Joana, ou Cadê, mas que, ainda assim, a meu ver, é a melhor das três peças (Samuel Johnson preferia a Segunda). O fator preponderante é Ricardo (Duque de Gloster); os demais compõem uma harmonia retórica à la Marlowe, inclusive o queixoso Rei Henrique, enquanto o corcunda sinistro propicia-nos uma revisão de Marlowe, alcançando um tom mais pessoal: ,

GLOSTER

[...] e eu me vejo qual pessoa
que num bosque de espinhos se encontrasse,
quebrando, a um tempo, espinhos, e por eles
sendo quebrado, a procurar caminho,
mas dele cada vez mais se afastando,
sem saber como possa obter ar puro,
sempre enleado a lutar em desespero:
desta arte eu me atormento, só com o fito
de apanhar a coroa da Inglaterra.

Hei de livrar-me, afim, deste martírio, <-, - v
muito embora precise abrir caminho i
"o

#HENRIQUE VI

corn um machado sangrento. Sim, que eu posso
vir a matar, matar, enquanto rio,
gritar Viva!" ao que o peito me compunge,
banhar o rosto com fingidas lágrimas
e adotar aparência condizente
corn qualquer situação. Mais marinheiros
afogarei no mar do que sereia,-
sem vida you deixar muito mais gente
que me olhar, do que o próprio basilisco,-
mostrarei a eloqüência de Nestor,-
como Ulisses, serei astuto e fino,-
qual Sinão, ganharei mais uma Tróia.
Ao camaleão eu posso emprestar cores,
muito mais que Proteu mudar de formas,
ao próprio Maquiavel servir de mestre.

Posso tudo isso e não consigo o trono?
Ora, hão de ver que dele eu vou ser dono.
[3a Parte III.Ü.]

Nesses versos, ainda podemos ouvir Barrabás, o judeu de Malta criado por Marlowe, que perdura no "Maquiavel" de Ricardo in, mas as hipérboles expressam uma verve cognitiva maior do que a que Shakespeare atribui aos insultos pronunciados pela Rainha Margaret, que, aliás, está nas raias da loucura. Ricardo possui um fascínio terrível - desde que permaneça no palco ou na página. A chacina de que o Rei Henrique VI é vítima, na Torre de Londres, é perpetrada por Ricardo, com requintes, em seguida, gratificando-nos com a profecia paga sobre seu destino:

GLOSTER

[...] eu, que não tenho piedade e desconheço o amor e o medo. Sim, é verdade tudo quanto Henrique disse de mim, que muitas vezes, lembra-me,

81

#HAROLD BLOOM

me contou minha mãe que eu vim ao mundo i
com as pernas para a frente. Não me assiste í
razão - que pensais disso? - de mostrar-me l
diligente em causar a ruína a quantos
procurem usurpar nosso direito?

A parteira espantou-se,- prorromperam
as mulheres em grita: "Deus nos valha!
Nasceu com os dentes!1 E assim foi, de fato, "
prova segura de que eu rosnaria,
morderia, e seria em tudo um cão. <

l

Já que me fez o céu assim disforme, . ,|
torça-me o inferno o espírito também. i
Não tenho irmãos,- de irmão sou diferente. i
Esta palavra "Amor", que os barbas-brancas ,
!

chamam divina, pode ter guarida }
nas pessoas que em tudo se assemelham,
mas não em mim, que eu sou sozinho-, eu próprio.

Clarence, tem cuidado! Tu me roubas
a luz, mas eu me incumbo de aprestar-te
um dia de caligem. com tal jeito
espalharei no reino profecias,
que Eduardo há de mostrar-se receoso
de vir a falecer. Para curá-lo
do medo, eu para ti vou ser a morte. f
Mortos já estão o Rei Henrique e o filho. "
Clarence, a tua hora se aproxima. l
Depois, virá a dos outros. Só me agrada
ser no reino o primeiro- ou isso, ou nada.
vou te mudar, Henrique, de aposento
e rir-me de tua sorte a meu contento. !

[3a Parte V.vi.]

O lema do corcunda - "eu sou sozinho-, eu próprio" - encerra, no meu entender, a justificativa central das peças do ciclo Henrique VI, que,

#HENRIQUE VI

hoje em dia, sobrevivem apenas da tríade Joana, Jack Cadê e Ricardo, os três, exercícios

shakespearianos de representação do mal, os três, divertidos comediantes.

A peça Ricardo in, tanto nos pontos fortes como nos fracos, deve sua energia, seu brilho, ao laboratório constituído pelas três partes de Henrique VI. Tal justificativa é mais que suficiente para a imersão feita por Shakespeare na Guerra das Rosas.

83

#REI JOÃO

A peça Vida e Morte do Rei João pode ter sido escrita já em 1590, ou em 1595, ou somente em 1596. Diante do constante surgimento de evidências de que Shakespeare era, igualmente, prolífero autor e revisor de suas peças, acredito que tenha escrito Rei João em 1590, revisando-a, radicalmente, em 1594-95, e resgatando-a através da revitalização do retrato de Faulconbridge, o Bastardo, filho natural do Rei Ricardo Coração de Leão. O que hoje reconhecemos como "personagem shakespeariano" não tem início em uma caricatura à la Marlowe, como Ricardo in, mas em Faulconbridge, que, em Rei João, fala uma linguagem inteiramente individualizada, combina heroísmo e intensidade cômica e possui uma psique. Mas nem mesmo Faulconbridge é capaz de salvar Rei João, peça de altos e baixos, em que Shakespeare luta contra a influência de Marlowe, vencendo-a somente quando Faulconbridge fala. Embora seja apenas um bom esboço, se comparado ao Hamlet de 1601, o Bastardo possui uma qualidade comum a Falstaff e Hamlet: ser maior do que a própria peça na qual está inserido. Muitos leitores podem achar que o filho natural de Ricardo Coração de Leão merece um texto superior, bem como um rei melhor que seu tio, o desventurado João. Quanto a mim, romântico inveterado (meus oponentes diriam, um sentimentalista), gostaria de ver Falstaff, ao final da Segunda Parte de Henrique IV, esquecer o ingrato Príncipe Hal e sair de cena, todo faceiro, dirigindo-se à floresta de Arden, na peça Como Gostais. E Hamlet, sem

84

REI JOÃO

dúvida, merece vida e morte melhores do que lhe são possíveis em Elsinore, sob o domínio de Cláudio. A grandeza do Bastardo não é da mesma ordem que a de Falstaff ou de Hamlet, mas é autêntica o bastante para reduzir a estatura de todos os outros personagens de Rei João.

Já existe um toque da espirituosidade e da irreverência de Falstaff em Faulconbridge,- trata-se do primeiro personagem, em Shakespeare, capaz de nos encantar, de mexer conosco, especialmente porque nenhum personagem anterior é retratado de maneira tão individualizada. Não será exagero afirmar que o Bastardo, em Rei João, deflagra a invenção do humano realizada por Shakespeare, assunto central deste livro. O que teria possibilitado a surpreendente realidade (ou ilusão de realidade) de Faulconbridge? Os demais personagens em Rei João, inclusive o próprio Rei, ainda apresentam as marcas da retórica inflada de Marlowe. com Faulconbridge, tem início o mundo do próprio Shakespeare, e tal originalidade, por mais difícil que seja hoje identificá-la, tomou-se norma de representação de personagens fictícios.

O fato de o Bastardo não ser figura histórica, sendo desenvolvido por Shakespeare a partir de uma referência encontrada nas crônicas de Holinshed, vem bem a calhar.

Alguns contemporâneos de Shakespeare, inclusive Ben Jonson (o mais proeminente de todos), atribuíam-lhe a capacidade de representação tanto à sua natureza quanto à sua arte. Viram, em Shakespeare, algo semelhante àquilo que nele, ainda hoje, reconhecemos, e, ao denominarem esse algo "natureza", profetizaram nosso maior tributo a Shakespeare, uma vez continuamos considerando os personagens de Shakespeare mais naturais do que os idealizados por qualquer outro autor. A linguagem shakespeariana vai além de representar a natureza com acuidade. Mais que isso, reinventa a natureza, de tal maneira, segundo a brilhante observação de A. D. Nuttall, que nos permite contemplar no caráter humano algo que, sem dúvida, o mesmo sempre conteve, mas que jamais

teríamos enxergado se não tivéssemos lido Shakespeare ou assistido a boas montagens de suas peças (oportunidades essas cada vez mais raras, pois os diretores, infelizmente, têm seguido as deixas dos críticos em voga).

Faulconbridge é o único bom bastardo em Shakespeare, ao contrário de Dom João, em Muito Barulho por Nada, Tersites, em Tróilo e Créssida, e

85

#HAROLD BLOOM

o sublime e terrível Edmundo, em Rei Lear. E mais que adequado que o primeiro personagem autenticamente "natural" em Shakespeare seja um filho natural de Ricardo Coração de Leão, herói do folclore inglês. Faulconbridge, dotado de um coração de leão, vinga o pai, ao matar o Duque da Áustria, que colocara o rei e cruzado inglês frente a frente a um leão. Existe consenso entre os estudiosos quanto ao motivo do apelo que Faulconbridge exerce sobre o público inglês: o fato de o personagem possuir tanto sangue real quanto plebeu, este por parte da mãe, seduzida pelo Rei Ricardo I. Assim, em Rei João, o Bastardo representa todas as virtudes populares: lealdade à monarquia, coragem, franqueza, honestidade, bem como a determinação de não se deixar enganar, seja por príncipes estrangeiros, seja pelo clero doméstico, seja pelo papa e seus agentes. Embora Shakespeare faça o Bastardo jurar veneração ao maquiavelismo aut centrado, nem Faulconbridge nem o público acredita na exasperada declaração. A auto-revelação do Bastardo ocorre na primeira cena do primeiro ato, após haver trocado a identidade de Philip Faulconbridge, herdeiro das modestas terras que pertenciam a seu suposto pai, pela de Ricardo Plantageneta, sem terras, mas filho do verdadeiro pai, o semideus, Ricardo Coração de Leão:

O BASTARDO

[...] Sou agora um pé de honra mais do que antes,
mas perdi muitos pés de terras boas.

Posso fazer senhora qualquer Joana.

"Bom-dia, sir Ricardo!" "Deus vos guarde!"

lhe respondo,- e se Jorge for seu nome,

Pedro lhe chamarei porque a nobreza

concedida de pouco troca os nomes

às pessoas, é indício de respeito

na nova situação e de importância.

Mas passemos agora à sobremesa,

que o nosso amigo, a palitar os dentes

se acha no meu lugar. Quando bem farto

sentir o nobre estômago, um pouquinho

86

REI JOÃO

chupo os dentes e digo ao elegante

provinciano: "Meu caro..." assim falando

me apoio ao cotovelo, deste modo:

"Peco-vos..." A Pergunta, agora, é tudo.

A resposta é igualzinha à da cartilha:

"Oh, meu senhor", diz a Resposta, "às vossas

ordens,- em tudo vosso, caro amigo!"

"Não", retruca a Pergunta, "eu é que em tudo

me acho ao vosso dispor". E assim, muito antes

de saber a Resposta o que deseja

dela a Pergunta, em cumprimentos toda

se desfazendo e a parolar, sem pausa,

do rio Pó, dos Alpes e Apeninos

e até dos Pireneus, espicha a sua
conclusão até a mesa levantar-se.
Mas isso é sociedade respeitável
que diz bem com um espírito elevado
como o meu, pois não passa de um bastardo
do tempo quem não tem faro aguçado
para sentir o alto valor das formas -
aliás bastardo eu sou de qualquer jeito -
não somente o que diz respeito aos traços
exteriores, às vestes e à conduta,
como também quem não gerar veneno
desde o íntimo, bem doce, muito doce,
para o gosto do tempo, o que hei de logo
procurar aprender, não com o intuito
de enganar, mas tão-só como defesa,
Para aliviar-me o esforço da subida.

[I.i.]

" Vida e Morte do Rei João e A Tragédia do Rei Ricardo II Tradução de Carlos Alberto Nunes
Volume XVI São Paulo Edições Melhoramentos, s d Todas as citações referem-se
a essa edição. [N.T.]

87

#HAROLD BLOOM

Sigo Harold Goddard, ao reconhecer a empreitada do próprio Shakespeare, como poeta e
dramaturgo, no lema do Bastardo:

[...] gerar veneno

desde o íntimo, bem doce, muito doce, para o gosto do tempo, o que hei de logo procurar aprender,
não com o intuito de enganar, mas tão-só como defesa [...]

A palavra "veneno" aqui não expressa bajulação, mas uma verdade, e tanto o Bastardo quanto
Shakespeare reafirmam não pretenderem ser enganados. Quanta Literatura
Inglesa decorre desse monólogo do Bastardo! Nessas palavras, podemos ouvir, profeticamente,
Swift, Sterne, Dickens, Browning e uma grande tradição que ainda reverbera
no século que ora termina. O humor de cunho social do Bastardo, originário em Shakespeare (esse
solilóquio jamais caberia em uma peça de Marlowe), pode ser considerado
o fator responsável pela invenção do inglês com sensibilidade satírica, especialmente aquele, de
natureza reservada, que, após se ausentar do país, regressa como
um observador atento, que não se ilude. Nenhum personagem shakespeariano anterior a
Faulconbridge fala com tanto ímpeto, ou com uma voz tão cortante. O que o toma
tão impressionante é o fato de Faulconbridge, mais do que Talbot, em Henrique VI, ser o primeiro
grande capitão criado por Shakespeare, um soldado que denuncia
Otelo, em sua grandeza antes da queda. "Embainhai vossas armas reluzentes, / para que não as
embacie o orvalho", basta Otelo afirmar, para acabar com uma briga
de rua. Essa voz de autoridade é denunciada, quando o Bastardo diz a um nobre que,
impulsivamente, saca a espada: "Vossa espada reluz, senhor, guardai-a".

Retorno à pergunta inicial: o que teria possibilitado a Shakespeare o salto criativo que observamos
na concepção de Faulconbridge? Ben Jonson, rival, embora amigo
e colega (como ator e dramaturgo), no tributo poético que lega a Shakespeare no Fólho de 1623, diz
que a própria natureza orgulhava-se dos feitos do poeta, referindo-se
não apenas aos seus dotes naturais, mas à sua capacidade de criar uma grande

REI JOÃO

metáfora, como em Conto do Inverno-, "uma arte que é a própria natureza". O Bastardo, em si, é a
natureza, além de extremamente artístico, deveras teatral. Quando
a cidade de Angers reprime tanto o exército do rei da Inglaterra quanto o do rei de França,

Faulconbridge resume a situação de uma maneira que Shakespeare haverá de explorar com crescente argúcia:

Ó reis! Essa canalha está zombando
de todos vós! Postados nas ameias
dos muros, como em teatro, sem correrem
perigo algum, criticam calmamente
vossas cenas sutis e atos de morte.

[H.i.]

Nenhum personagem shakespeariano anterior a Faulconbridge é assim tão teatral, fator que confere à crueldade egocêntrica do Barrabás, de Marlowe (reiterada em Aarão, o Mouro, e em Ricardo in), um efeito metateatral, um confronto entre ação e ator que, simultaneamente, destrói e constrói a ilusão. Mas Tamerlão e Barrabás participam, continuamente, da ação, ao mesmo tempo em que se vangloriam de suas vitórias,- o Bastardo entra e sai da ação, observando-a e sobre ela refletindo.

Os protagonistas shakespearianos que sucedem a Faulconbridge (Ricardo II, Julieta, Mercúcio, Bottom, Shylock, Pórcia) abrem caminho para Falstaff, ao manifestarem uma intensidade que excede, em muito, seus contextos dramáticos. Todos deixam transparecer uma potencialidade que as respectivas peças em que se encontram não lhes exigem desenvolver. Podemos vislumbrar o Bastardo como rei, uma vez que nenhum outro personagem em Rei João comporta-se de acordo com a realeza. Ricardo II poderia ser um poeta metafísico,- a vitalidade de Mercúcio merece ser expressa além da vulgaridade,- a paciência de Bottom, incrivelmente bem-humorada, quase sobrenatural, seria capaz de tecer um sonho ainda mais intrincado,- a determinação desesperada de Shylock no sentido de revidar insultos poderia gerar mais do que

89

#HAROLD BLOOM

uma farsa malévola, caso se afastasse da literalidade,- Julieta e Pórcia requerem amantes mais à sua altura do que Romeu e Bassânio. Em vez de encaixar o papel na peça, o Shakespeare do período pós-Marlowe cria personalidades que jamais poderiam ser acomodadas em seus papéis: o excesso as distingue, não como hipérboles ou heróis inverossímeis, como em Marlowe, mas como espíritos incontidos, com mais significado do que a soma de seus feitos. Entre tais personalidades, Falstaff é o primeiro ponto culminante, em decorrência do domínio absoluto que exerce sobre a linguagem,- porém, já a partir do Bastardo essas personalidades possuem uma marcada eloqüência pessoal que prenuncia criações futuras: "artistas livres de si mesmos" (conforme Hegel se refere aos personagens shakespearianos), capazes de causar a impressão de que são eles próprios os autores das peças em que estão inseridos. Quando nos confrontamos com Hamlet, Iago, Edmundo, Lear, Macbeth e Cleópatra, jamais sabemos, ao certo, se os mesmos não estariam levando o processo de criação, i.e., de autocriação, para além dos limites que Shakespeare parece lhes estabelecer.

Transgressores das determinações sociais, fazem crer que os enredos são arbitrários, ao passo que as personalidades, por mais demoníacas, são transcendentais, traídas, em primeiro lugar, por algo que vem de dentro. Partem de um ponto no seu interior, embora nem sempre consigam retornar ao seu próprio íntimo. E jamais serão submetidos ao destino,- são mais, muito mais, do que os eventos que os cercam. Possuem uma substância que sobrevive,- os grandes protagonistas shakespearianos têm almas imortais.

O personagem Rei João conta com o apoio de poucos críticos. Entre os defensores, o mais ferrenho é E. A. J. Honigmann, que desmerece Faulconbridge, o Bastardo, para elevar o status de João como protagonista. Na leitura de Honigmann, João é um político astuto, que procura descobrir o preço de cada indivíduo, para, em seguida, tentar comprá-lo,- demonstra uma "paixão incontável, além de mente ágil e ardilosa". Há que se concordar com a observação perspicaz de Honigmann, de

REI JOÃO

que esses irreconciliáveis elementos psicológicos, devidamente encenados, fazem de João um "quebra-cabeça, uma surpresa" para o público.

Contudo, João constitui um quebra-cabeça frustrante e uma surpresa desagradável: poderíamos situá-lo em um ponto central, entre a Rainha Eleonor, mãe terrível e irada (caricatura de personagens de Marlowe), e o Bastardo, exuberante, dotado de um interior shakespeariano.

O interesse especial que João teria suscitado junto ao público contemporâneo de Shakespeare decorre das alusões ambíguas feitas pelo Rei aos dilemas políticos enfrentados pela Rainha Elisabete. Artur, sobrinho de João, era herdeiro legítimo de Ricardo Coração de Leão, assim como Maria, Rainha dos Escoceses, podia ser considerada sucessora do Rei Henrique VIII, após os breves reinados dos irmãos de Elisabete (por parte de pai), Eduardo VI e Maria. Paralelos entre o Rei João e a Rainha Elisabete, sem dúvida, podem ser traçados: excomunhão papal,- uma armada estrangeira posicionada para atacar a Inglaterra,- até conspirações, da parte de nobres ingleses, contra monarcas que teriam "usurpado" o trono, os quais as forças invasoras pretendem executar depois que os seus próprios objetivos tiverem sido alcançados.

Qualquer comparação, por mais sutil, entre o infeliz João e Elisabete era algo temerário, e Shakespeare era por demais circunspecto para exagerar nos paralelos.

A Armada Espanhola foi derrotada, vindo a ser destruída por uma tempestade nas Ilhas Hébridas, no verão de 1588,- em

1595, correm rumores por toda Londres de que uma nova Armada estava sendo preparada em Lisboa. Portanto, circunstâncias externas por si só não bastam para determinar se a data provável de composição de Rei João - "a peça sobre a Armada" - teria sido 1590, em vez de 1595. Concordo com Peter Alexander e Honigmann, quando afirmam ser o Rei João, de Shakespeare, a fonte - não o resultado - da peça intitulada *The Troublesome and Feareful End of the Late King John* (1591), obra anônima, com características mais marlovianas do que a própria Rei João.

Ainda que, à época de Shakespeare, Rei João fosse um sucesso junto ao público, a recepção da peça através dos séculos tem sido instável. Honigmann especula que, nas primeiras montagens, pelas companhias de Lord Strange e do Lord Admirai, Edward Alleyn (o Tamerlão, de

#HAROLD BLOOM

Marlowe) fazia o papel de João e Richard Burbage (mais tarde, o Hamlet, de Shakespeare) atuava como Faulconbridge, o Bastardo. A melhor produção de Rei João a que tive oportunidade de assistir foi em Stratford-upon-Avon, em 1948, com Anthony Quayle, no papel do Bastardo, e Robert Helpmann, como João. Embora Rei João (por causa do Bastardo) seja, a meu ver, bastante superior a Ricardo in (1592-93), não surpreende que a primeira seja, nos dias de hoje, alvo de um número muito menor de montagens do que a segunda, sempre popular. Existe em Rei João uma antítese extremamente curiosa, um grande conteúdo marloviano, exagerado, e um conteúdo sutil e memorável, ainda maior. Associo esse mistério de Rei João ao maior mistério relativo a Shakespeare: o primeiro Hamlet, que não sobreviveu ao tempo, e aqui sigo Peter Alexander, que acredita ser do próprio Shakespeare essa obra "perdida" (na verdade, parcialmente presente nos textos da versão final de Hamlet). O mistério encerrado em Rei João sugere a natureza do complexo aprendizado de Shakespeare junto a Marlowe, a única influência que chegou a pesar sobre o maior, o mais original de todos os escritores.

Um defeito freqüentemente apontado em Rei João é o fato de o texto parecer conter duas peças distintas, a primeira incluindo os três primeiros atos, a segunda, os

dois últimos. Analisando a questão, John Blaupied, com propriedade, qualifica o Bastardo, no decorrer dos três primeiros atos, como um improvisador satírico que, assim sendo, humaniza o drama. Mas no mundo caótico dos dois últimos atos, João desmorona, numa espécie de histeria, e o Bastardo parece perdido, confuso, embora sempre valente e leal a João. Blaupied deixa de constatar que Shakespeare sugere que o sentimento do Bastardo com relação a João (seu tio) é, essencialmente, filial, reiterando os padrões da relação entre João e Eleonor (mãe terrível), cuja morte contribui para o colapso de João. Quando os dois papéis principais são devidamente interpretados, a meu ver, nenhum dos dois diminui, em termos de força ou de interesse, nos dois últimos atos,- além disso, no meu entender, a divisão

92

REI JOÃO

da peça em duas partes, embora estranha, não chega a constituir uma falha. O encanto de Faulconbridge é menor na segunda parte da peça, mas a sua introspecção (conforme demonstro abaixo) aumenta à medida que o personagem se torna sombrio. Faulconbridge inaugura um novo método de caracterização para Shakespeare, um método que alcançará o ponto máximo na grandeza de Sir John Falstaff. No terceiro ato, diante de uma Angers sitiada, reagindo à dúvida aliança estabelecida entre João e o Rei de França, o Bastardo pronuncia seu grande monólogo, um expressivo discurso sobre "o Interesse": o interesse mundano e o conchavo político:

Mundo louco! Reis loucos! Louca aliança! Para deter as pretensões, por junto, de Artur, de grado João cede uma parte,- a França, que com as armas da consciência seria invulnerável e que o zelo cristão e a caridade transformaram num soldado de Deus, impulsionando-a para o campo da luta, ouvidos presta a esse muda-projetos, a esse diabo manhoso, o alcoviteiro que transforma \

" no contrário a lealdade, jura falso cem vezes por minuto e ganha sempre de todos, de mendigos, reis, mancebos, raparigas e anciões, e que, no caso de não ter a perder mais coisa alguma senão o termo Virgem", burla as virgens/ esse senhor de tão macio rosto, o Interesse insinuante e adulator, sim, o Interesse, a rampa em que desempenha, sem se deter, o mundo, que em si mesmo revelava equilíbrio e que rolava lisamente em terreno sempre plano até que esse proveito, essa ladeira

93

#HAROLD BLOOM

viciada, esse fator de movimento, o Interesse, o tirasse do equilíbrio, de toda a direção, projeto e intento! E esse mesmo pendor, esse Interesse, esse alcaio tecedor de intrigas, palavra que transforma tudo a todos os momentos, lançado contra os olhos da França tão volúvel, fez que logo desistisse do auxílio que ela própria decidira prestar e de uma guerra principiada com honra, para, agora, concluir uma paz vil e infamante.

Por que cubro de injúrias o Interesse?
Tão-somente por não me ter ainda
conquistado. É certeza: eu não teria
coragem de fechar a mão, se, acaso,
se dispusessem seus bonitos anjos
a me cumprimentar. Não tendo sido
tentada ainda, ela é como a dos pobres
mendigos que os ricos vitupera.
Pois o mesmo farei, enquanto pobre:
não há pecado como o da riqueza,
direi então, - mas quando ficar rico,
direi ser a miséria o único vício.
Se a ambição, entre os reis, é quase uma arte,
Interesse, és meu deus: quero adorar-te.

[II.i.]

Na verdade, o Bastardo não adorará o Interesse, mas continuará a "gerar veneno / desde o íntimo, bem doce, muito doce, / para o gosto do tempo",- contudo, a partir daquele momento, a sombra do "Interesse" começa a obscurecer-lhe a exuberância. Enviado por João a saquear os mosteiros ingleses, o Bastardo canta:

94

REI JOÃO

Sinos, livros e velas força alguma terão para impedir que eu me aproxime, quando o ouro e a prata o invite me fizerem.

[III.ii.]

Não temos aqui Faulconbridge em um de seus melhores momentos, mas quem, em Rei João, exceto o pobre Artur, vale a preocupação do Bastardo? Sabiamente, Harold Goddard compara as idéias de Faulconbridge sobre Interesse às do próprio Shakespeare sobre Tempo e Política, em dois sonetos magníficos, o 123 e o 124. O soneto 124, em particular, parece mesmo um comentário sobre o desafio que o Bastardo faz ao oportunismo:

Fosse este amor só filho do poder
E a Má-Fortuna um órfão sem apoio
O faria, que o tempo em seu volver
Reúne flor à flor e joio ao joio.
Mas meu amor não se fez de acidentes
E a pompa não no altera e não balança
Aos golpes do desgosto mais premente
A que o tempo convida a nossa usança:
Não usa de cautelas - heresia
Que em tão escassas horas se desfolha,-
Sua política de altanería
Calor não dilata, chuva não molha.
E o que nos tolos do tempo se exprime:
Que morrem mártires, mas vêm do crime.*

A exceção do Bastardo e do inocente Artur, todos, em Rei João, são "tolos do tempo", onde "tolos" significa "vítimas". Por mais desesperado que João (dominado pela mãe) esteja, não será ele (nem as duas
Wdham Shakespeare- Sonetos. Tradução e Notas de Jorge Wanderley Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 279. [N.T.]

95

#HAROLD BLOOM

enlouquecidas rainhas - Eleonor e Constança) o maior tolo do tempo na peça. O título caberá ao Cardeal Pandolfo, legado do papa, precursor do Ulisses de Tróilo e

Créssida e, mais ainda, de Iago. Shakespeare faz com que Pandolfo se oponha ao público toda vez que fala, mas é Pandolfo, o alto sacerdote do Interesse e da Política, quem triunfa nessa peça. Não é que o Bastardo seja derrotado, mas a morte do menino Artur, e a imensa, desvirtuada fraqueza de João, ao final, abalam esse personagem, exuberante exemplo entre as primeiras invenções que Shakespeare faz do humano:

HUBERT

f...] Como te chamas?

O BASTARDO

Como o queiras. Se for do teu agrado, podes dar-me o prazer não despiciendo de pensar que o destino, em linha reta, ao dos Plantagenet ligou meu sangue.

[V. v.,.]

Essa afirmação indireta de identidade em nada condiz com Faulconbridge, cuja certeza de ser filho natural de Ricardo Coração de Leão é sempre celebrada com veemência.

Mas amar João como rei e pai tem um preço: João não é o "queridinho da mamãe", no sentido heróico de Coriolano. Antes, é um traidor covarde, mesmo se levarmos em conta a avaliação elogiosa de Honigmann, que reconhece em João um político habilidoso. Hoje em dia, os historiadores invocam João apenas por ter aceito a Magna Carta que lhe impuseram os barões, fato de tão pouco interesse para Shakespeare que é simplesmente omitido. Na verdade, o João criado por Shakespeare, praticamente, abdica em favor do Bastardo, quando, no momento mais difícil, delega ao sobrinho todos os poderes para lutar contra os franceses e os nobres ingleses rebeldes, dizendo:

"Assume a direção deste momento". O maior tributo ao valente Faulconbridge surge do desespero de Salisbury, um dos rebeldes:

96

REI JOÃO

Faulconbridge, esse diabo, a despeito do despeito, sozinho, é o sustentáculo do dia.

[V.iv.]

Em circunstâncias adversas, quase sozinho, o Bastardo preserva a glória de seu pai verdadeiro, o Coração de Leão. Shakespeare conclui a peça com um patriótico toque de clarim, por assim dizer, executado pelo Bastardo, - o chamado reverbera contra a música fúnebre de João, que soa, de maneira memorável, a partir da agonia física do envenenamento:

Envenenado, doente, morto, esquecido, abandonado, tudo... E ninguém manda vir o inverno e ordena na boca me enfiar a mão gelada, nem faz que os rios todos do meu reino venham banhar-me o seio afogueado, nem pede ao Norte que seus ventos frios os lábios ressequidos me umedeçam e algo me reconfortem. Não vos peço nada excessivo: um pouco só de frio. Mas tão sovinas sois, além de ingratos, que até mesmo esse pouco me negais.

[V.vii.]

Trata-se do único momento em que João nos comove, embora, mesmo nessa hora final, Shakespeare nos distancie do patos, uma vez que qualquer conforto que pudéssemos oferecer seria, igualmente, frio. O distanciamento contrasta com o grito de guerra do Bastardo, que encerra a peça:

Só paguemos ao tempo a indispensável tristeza, por se ter antecipado

97

#HAROLD BLOOM

demais à nossa dor. Esta Inglaterra nunca, jamais caiu sob o orgulhoso pé de inimigo algum, senão no instante em que ela quis ferir o próprio seio. Mas agora que os príncipes voltaram, ainda que contra nós armados venham os três cantos do mundo, saberemos

defender-nos. Jamais teremos causa de pesar, se, na paz como na guerra,
fiel a si mesma for, sempre, a Inglaterra!

[V.vii.]

No meu entender, em termos poéticos, essa fala é superior à efusividade de João de Gaunt, ao louvar "esta ilha coroada", e de Henrique V, ao instar "os poucos, os poucos felizardos". Talvez eu esteja sendo levado pelo fato de gostar bem mais do Bastardo, Faulconbridge, do que de Gaunt, ou do traidor de Falstaff, mas afirmo que a imagem de ferir o próprio seio pertence a uma categoria mais elevada do que qualquer outra presente nas outras duas falas em questão. Em nível literal, o Bastardo refere-se aos rebeldes que voltam a se submeter à autoridade real, mas a imagem, claramente, compreende a personalidade histórica e o caráter dúbio de João, pelo menos, segundo o julgamento de Shakespeare. O espírito de Christopher Marlowe ainda domina Rei João, e somente Faulconbridge escapa da preferência de Marlowe pela extroversão. O próprio João é, em parte, uma caricatura marloviana e, como tal, insatisfatória, incapaz de "gerar veneno / desde o íntimo, bem doce, muito doce, / para o gosto do tempo".

98

RICARDO in

Ainda sob a influência de Marlowe, Shakespeare alcança grande sucesso com Ricardo in, imensamente superior à bombástica Henrique VI. Como melodrama, Ricardo in é de uma vitalidade espantosa, embora seja bem mais imperfeita do que a sua fama nos faça crer. Ricardo fã peça; nenhum outro papel possui muita importância, conforme Ralph Richardson parece haver constatado na bem-sucedida versão cinematográfica de Laurence Olivier, em que Richardson fez o que pôde com Buckingham, papel pouco gratificante. Clarence suscita algum interesse, mas o drama em questão está mais centrado na figura do herói-vilão do que qualquer outra criação de Shakespeare até 1591, a menos que o primeiro Hamlet, de fato, já existisse à época. Em Eduardo II, Marlowe parece querer tomar de volta o que lhe foi tirado em Henrique VI, sendo bastante difícil decidir se Ricardo in é paródia a Marlowe ou se Eduardo II é paródia a Shakespeare. Não sabemos ao certo, mas seria viável a conjectura de que os dramaturgos rivais, conscientemente, trocavam influências e sugestões. Relatos de encontros entre Marlowe e Shakespeare não sobreviveram, mas os dois devem ter se encontrado com frequência, dividindo a liderança dos palcos londrinos, até o assassinato de Marlowe, a mando do governo, no início de 1593. A personalidade de Marlowe deve ter assustado Shakespeare, assim como a de Ricardo in assusta o público,- Shakespeare não era nada violento, ao passo que Marlowe era agressivo e brigão,

99

#HAROLD BLOOM

agente de espionagem, uma espécie de mau elemento que nos faz lembrar Villon e Rimbaud, longe de serem pilares da sociedade Inclino-me a interpretar o Ricardo in de Shakespeare como mais uma paródia de Barrabás, o judeu de Malta, conforme Aarão, o Mouro, portanto, i e, mais um passo na direção do brilhante retrato de Marlowe (há muito então falecido) como Edmundo, em Rei Lear. É possível mesmo que Marlowe fosse dado à paródia mordaz, se é que podemos confiar no depoimento extraído de Thomas Kyd sob tortura (perpetrada por agentes do governo) O certo é que Ricardo in é um mestre da paródia - faz paródia a Marlowe, às convenções cênicas e a si mesmo Eis o segredo de seu irresistível fascínio, o grande poder que o personagem exerce sobre o público e sobre os demais integrantes do drama no qual está inserido é uma mistura de fascínio e terror, elementos indistinguíveis no sadomasoquismo em que o protagonista seduz Lady Anne, cujo pai e sogro ele mata O prazer sádico com que manipula Anne (e outros) advém de um exagerado naturalismo cético, em nada comparável ao de Montaigne, talvez, ao de Marlowe O ceticismo de Ricardo exclui

a piedade, seu naturalismo nos toma feras Embora bem mais grosseiro do que Iago e Edmundo, Ricardo é o precursor de ambos, especialmente, no constrangimento de seu triunfo O romance de mistério intitulado *The Dautjbter of Time* (1951), de autoria de Josephme Tey, constitui útil guia de estudo de um determinado aspecto da concepção de Shakespeare em Ricardo in, a saber, a imposição, em nosso imaginário, da versão oficial Tudor da História Na narrativa de Tey, um inspetor da Scotland Yard acamado, com auxílio de um jovem pesquisador norte-americano, consegue absolver Ricardo dos crimes que lhe são atribuídos, inclusive do assassinato dos jovens príncipes na Torre de Londres Tey argumenta muito bem em favor de Ricardo, e alguns historiadores confirmam as conclusões da autora, mas, como ela própria, implicitamente, reconhece, não se pode derrotar Shakespeare Ricardo in será para sempre, um vilão encantador e Henrique VII (Richmond, na peça), um herói, um libertador, embora seja muito provável que ele próprio tenha ordenado o assassinato dos príncipes na Torre Como realização dramática (dentro dos seus próprios limites), Ricardo in não será afetada por revisões históricas, contu-

l

RICARDO in

do, vale a pena mencioná-las porque os excessos de Shakespeare ao representar a maldade de Ricardo podem camuflar certas dúvidas (irônicas) do próprio autor Shakespeare não contemplava a História a partir da perspectiva política de Sir Tomas Morus, de Hall, ou de Holmshed, muito menos através da ótica dos atuais adeptos do historicismo, mas segundo a posição de Sir John Falstaff Se imaginarmos Falstaff como autor de Ricardo in, não nos enganaremos demais Palavras como "dai-me vida" e "então, isso é honra?" encerram a atitude extremamente sensata de Shakespeare, ao contemplar, com um sorriso nos lábios, os facínoras da realeza e da nobreza que infestam seus dramas históricos Falstaff, tanto quanto Shakespeare, aprecia folguedos e peças e, com prudência, evita a insensatez que é a lealdade dmástica Jamais saberemos o que Shakespeare realmente achava da figura histórica de Ricardo in, a caricatura Tudor continha matéria poética excelente, a ser utilizada com propósitos cênicos, e isso era mais que suficiente

A agitação de Ricardo e as caretas de júbilo com o seu próprio demonismo devem ser representadas de maneira infecciosa, ao contrário da energia de Iago, que, naturalmente, deixa-nos perplexos e assustados Ian McKellen, embora o melhor Ricardo in que vi no teatro, talvez, tenha desempenhado o papel com uma seriedade excessiva, representando o vilão-cômico como mescla de Iago e Macbeth Ocorre que o Ricardo shakespeano ainda é bastante marloviano, um mestre da persuasão verbal, e não um grande psicólogo ou um criminoso visionário Esse Ricardo não possui qualquer dimensão interna, e quando Shakespeare tenta imbuí-lo de uma ansiedade interior, à véspera da batalha fatal, o resultado é bathos poético e fracasso dramático Acordando de um pesadelo, Ricardo não mais parece Ricardo, e Shakespeare tem dificuldade em representar a mudança

Outro cavalo, outro cavalo! Os golpes me pensai! Meu Jesus, tende piedade! Devagar! Devagar!
Foi tudo um sonho O consciência covarde, tu me assustas! Azul a chama
se acha, é meia-noite, hora mortal Um suor frio escorre-me

100

101

#HAROLD BLOOM

pelos trêmulos membros. Como! Medo?

Medo de quê? Não há ninguém por perto.

Ricardo ama Ricardo/ eu sou eu mesmo.

Haverá aqui dentro um criminoso?

Não... Sim: eu próprio. Então, foge depressa.

Mas, fugir de mim mesmo? Justifica-se:
poderia vingar-me. Como! Eu próprio
de mim tomar vingança? Amo-me muito.
Por quê? Por algum bem que eu me fizesse?
Oh, não! Antes me odeio, por odiosas
ações que eu pratiquei. Sou um miserável!
Minto,- não sou. Não digas, tolo, coisas
feias de ti! Ó tolo, não te adules!
De mil línguas distintas é dotada
minha consciência,- uma por uma, as línguas
contam uma história à parte, e todas elas
me chamam miserável. O perjúrio
em seu mais alto grau, crimes horrendos
em seu mais alto grau, todos os crimes
nos mais variados graus, me gritam do alto
do tribunal: Culpado! Criminoso!
Desespero,- criatura alguma me ama.
Se eu morrer, nenhuma alma há de chorar-me.
Aliás, por que o fariam, se eu não tenho
piedade de mim próprio? Pareceu-me
que à minha tenda tinham vindo as almas
de quantos eu matei e que elas todas
prometiam lançar dura vingança
de manhã na cabeça de Ricardo.*

[V.iii.]

" A Tragédia ao Rei Ricardo in. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Volume XX. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

102

RICARDO in

Não consigo me lembrar de qualquer outro trecho, nem mesmo no clamor entediante que predomina em Henrique VI, em que Shakespeare seja tão inepto. Em breve, o autor de Ricardo in superaria Marlowe, mas, por ora, o ímpeto de transformar uma caricatura falante em personagem dotado de introspecção psicológica é expresso sem arte.

Mesmo o verso "Ricardo ama Ricardo,- eu sou eu mesmo" é péssimo, e os seis versos seguintes, ainda piores. O fracasso peculiar desse trecho é difícil de ser descrito, mas a falácia da imitação não poderia ser melhor exemplificada. Supostamente, a disjunção da consciência de Ricardo aparece refletida nas abruptas indagações retóricas e exclamações, mas ator algum será capaz de evitar que Ricardo pareça um tolo, nesse rompante em staccato. Estudando o trecho, podemos vislumbrar o que Shakespeare com ele pretende alcançar, mas não podemos fazer pelo poeta algo que ele próprio ainda não aprendeu a fazer. Mas Shakespeare não precisa de apologias,- apenas Chaucer, pelo menos em língua inglesa, havia dominado a retórica da introspecção, e somente em alguns trechos do Vendedor de Indulgências e da Mulher de Bath. Em breve, na tríade romântica - Romeu e Julieta, Ricardo II e Sonho de uma Noite de Verão - Shakespeare será impecável ao representar a introspecção e suas mutações. Se compararmos Ricardo in e Bottom (ao acordar de seu sonho), constataremos o apogeu desse salto qualitativo. Outro ponto fraco de Ricardo in é Margaret, viúva de Henrique VI, para quem Shakespeare foi incapaz de escrever um único verso decente. Uma vez que Ricardo in é exageradamente longa, Shakespeare teria se saído bem melhor caso dispensasse a tagarela Margaret, que só faz praguejar. Na verdade, a peça é um pesadelo para qualquer atriz, pois nenhum dos papéis femininos é encenável, seja o da pobre Anne, seduzida por Ricardo através do terror, o de Elisabete, viúva de Eduardo IV, ou o da Duquesa

de York, mãe de Ricardo. O máximo que Shakespeare permite a tais personagens é declamar versos, como se as falas bombásticas de Margaret houvessem estabelecido um novo estilo dramático. A partir de Julieta, Shakespeare superaria todos os precursores, da Bíblia a Chaucer, na representação da mulher, mas ninguém poderia prever tal feito com base em Ricardo in. E os personagens masculinos, à

103

#HAROLD BLOOM

RICARDO in

exceção de Ricardo, fisicamente deformado, tampouco são bem caracterizados, excetuando-se, talvez, o Duque de Clarence, que se torna vivido ao relatar um sonho impressionante.

Clarence é lembrado por seu destino infeliz, primeiro, esfaqueado, em seguida, afogado em uma barrica de vinho da Malvásia, e por seu célebre sonho - sonho de Shakespeare, diria eu, pois trata-se do mais marcante em toda sua obra. Preso na Torre, Clarence relata o sonho ao carcereiro, Brakenbury:

Pareceu-me estar já fora da Torre,
a bordo de um navio que singrava
para Borgonha, onde também se achava
meu mano Gloster, que com seus conselhos
me fez sair do camarote, para
passar pelo convés. De lá nós víamos
a Inglaterra e lembravam-nos os tempos
tão difíceis que tínhamos passado
durante a guerra de York e de Lencastre.
Ao passarmos por sobre a ponte móvel,
pareceu-me que Gloster tropeçara,-
na queda, me jogou, quando eu tentava
segurá-lo, por cima da amurada,
nas agitadas ondas do oceano.

Oh Deus! Como é dorida a morte na água!
Que cachoeira medonha nos ouvidos,
que de visões terríveis ante os olhos!
Pareceu-me estar vendo mil naufrágios,-
entre cadáveres por peixes roídos,
em meio a barras de ouro e grandes âncoras,
espalhavam-se pedras preciosas,
jóias de alto valor, montões de pérolas,
pelo fundo do mar. Umas se achavam
nas cabeças dos mortos,- e nas órbitas
onde outrora brilhavam vivos olhos,
como em mofa a eles próprios, se insinuaram
belas gemas que o limo do oceano
namoravam, sem ver os mortos ossos
esparsos em redor inumeráveis

BRAKENBURY

No instante de morrer tivestes tempo de surpreender o abismo e seus segredos?

CLARENCE

Pareceu-me que sim. Por várias vezes quis exalar o espírito, mas vinha sempre uma onda invejosa a alma deter-me, não consentindo que saísse e fosse procurar o ar vazio, imenso e livre, e a tal ponto no corpo a comprimia que este quase estourava, pelo esforço de cuspi-la nas ondas do mar fundo.

BRAKENBURY

E não vos despertou tanta agonia?

CLARENCE

Não,- foi além da vida o sonho horrível.
Foi só então que teve início na alma,
de fato, a tempestade. Pareceu-me
ter passado a corrente melancólica
com o terrível arrais que os poetas cantam
e alcançado a região da noite eterna.
O primeiro a saudar a alma estrangeira
foi meu sogro eminente, o famoso Warwick,
que a gritar começou: "Qual o castigo
para o perjúrio que esta monarquia
sinistra inventar pode para o falso
Clarence?" Após falar, sumiu-se a sombra.
Depois veio outra, semelhante a um anjo,
de cabeleira clara, toda suja
de sangue coagulado, que em voz alta
começou de dizer: "Clarence veio,

104

105

#HAROLD BLOOM

Clarence o falso, o trãnsfuga, o perjuro,
que me matou no campo de Tewkesbury!
Prendei-o, Fúrias! A ele! Atormentai-o!"
Quis parecer-me, então, que um bando enorme
de demônios hediondos me cercavam,
gritando-me aos ouvidos tais horrores
que, com o barulho, despertei tremendo,
por algum tempo, ainda, acreditando
que me achava no inferno, tão horrível
foi a impressão que me ficou do sonho.

[I.iv.]

Recorro a essa longa citação porque, aqui, selecionar implica comprometer a integridade do texto,- em termos de qualidade poética, nenhum outro trecho de Ricardo in se compara a este. Clarence, um vira-casaca em Henrique VI, sonha, profeticamente, com a própria morte. Não se afogará em água, conforme deseja, mas "vai estourar em arrotos", em um vinho diabólico, numa paródia do sacramento da comunhão. Ricardo de Gloster, nas profundezas do sonho de Clarence, "tropeça" e, ao socorrer o endemoniado Gloster, Clarence cai no mar. O ouro e as pedras preciosas são emblemáticas de Clarence, um oportunista político, tantas vezes vendido e comprado. Quando o Príncipe de Gales, por cuja morte Clarence é um dos responsáveis, grita, invocando a vingança das Fúrias, estas respondem com uivos que fazem Clarence acordar e confrontar-se com os assassinatos por ele cometidos, a mando de Ricardo. No mundo de Ricardo in, os sonhos encontram-se sob o jugo do gênio do mal, o Corcunda-pesadelo, o arconte diabólico de sua própria história.

A grande originalidade de Ricardo in, que resgata essa peça tão pesada e tão longa, não é bem o personagem de Ricardo, em si mesmo, mas a surpreendente intimidade que o herói-vilão consegue firmar com o público. Estabelecemos com Ricardo uma relação confidencial,- Buckingham é nosso delegado, e quando este cai em desgraça e é executado, trememos diante da ordem de Ricardo, potencialmente dirigida a qualquer um de nós: "Basta de público! Cortai-lhes as cabeças!" Merecemos

106

RICARDO in

ser "decapitados", pois somos incapazes de resistir ao terrível fascínio de Ricardo, que faz de cada um de nós um Maquiavel. Tamerlão, o Grande, brada sobre nós cascatas de versos brancos, mas é Barrabás o autêntico precursor de Ricardo. O lépido judeu de Malta, que saltita com ferocidade e orgulho, insiste em revelar-nos tudo, mas prefere nos provocar a nos seduzir. Ricardo salta mais além de Barrabás, e faz de cada um de nós uma Lady Anne, assim, explorando o profundo sadomasoquismo observado em qualquer público no simples ato de se reunir para assistir a um espetáculo. No teatro, divertimo-nos com o sofrimento dos outros. Ricardo nos coopta como torturadores, e dividimos culpa e prazer, sem falar no frisson causado pela idéia de passarmos a integrar o contingente das vítimas, caso o corcunda prepotente detecte alguma falha em nossa cumplicidade. Marlowe era sadomasoquista, e nada sutil, como constatamos na medonha execução de Eduardo II, morto com um ferro em brasa introduzido no ânus. Shakespeare, que se mantinha, razoavelmente, acima dessa lascívia cruel, choca-nos de uma maneira mais contundente, tomando-nos incapazes de resistir aos terríveis encantos de Ricardo.

Tais dotes não decorrem de retórica magnífica, de poder de raciocínio, ou de perspicácia analítica: Ricardo in está muito longe do gênio complexo de Iago, do brilho frio de Edmundo. E nossa intimidade com Ricardo não passa de um presságio da capacidade que possui Hamlet de transformar uma platéia inteira em Horácios. Qual seria, pois, o encanto tão peculiar de Ricardo, que por si só resgata esse melodrama shakespeariano, sempre um sucesso junto ao público? A sexualidade sadomasoquista do personagem é, com certeza, um elemento crucial: imaginar o comportamento conjugal de Ricardo com a pobre Anne é dar asas às fantasias mais imundas. Não sabemos como ela morre, apenas que "Anne, minha mulher, disse adeus ao mundo", sem sombra de dúvida, palavras pronunciadas com uma certa satisfação. Mas promiscuidade sexual por si só não explica a atração por Ricardo: uma energia infinita parece ser seu segredo, algo que, ao mesmo tempo, nos encanta e aterroriza. E como um Panurgo, que vai da travessura à maldade, vitalismo transfigurado em instinto de morte. Todos nós, platéia, necessitamos de momentos de descanso/ e Ricardo volta a atacar, de vítima em vítima,

107

#HAROLD BLOOM

em busca de mais poder de destruição. A combinação de energia e triunfo permite a Shakespeare uma nova modalidade de comédia de mau gosto, conforme constatamos na alegria de Ricardo, após haver seduzido Anne:

Já houve, acaso, mulher, em todo o mundo,
que fosse cortejada desse modo?

Já houve mulher que assim ficasse noiva?

Vai ser minha, mas não por muito tempo.

Já se viu coisa igual? Matei-lhe o esposo,

matei-lhe o sogro, apanho-a no momento

do ódio mais acirrado, quando a boca

de maldições estava transbordante,

de lágrimas os olhos, e, ao seu lado,

sangrando, a causa do seu ódio imenso:

tendo Deus contra mim, sua consciência

e este ataúde, sem que do meu lado

ninguém viesse o pedido reforçar-me;

contando apenas com o favor do diabo,

com olhares fingidos... e, no entanto,

conquistá-la! Isso é o mundo contra nada!

Ah!

Já se esqueceu, talvez, do bravo Príncipe Eduardo, seu marido, que, furioso, eu próprio apunhalei não há três meses, em Tewkesbury? Um mais doce gentil-homem do que ele, mais amável, resultante da natureza pródiga, valente, sábio e moço, real em toda a linha, não poderá mostrar o vasto mundo. Baixará para mim, agora, os olhos, tendo sido eu o ceifador das áureas primícias desse príncipe adorável, eu, que a joguei ao leito doloroso da viuvez? Eu, que valho muito menos

108
RICARDO in

da metade de Eduardo? Eu, que sou coxo, disforme deste jeito? Meu ducado contra o vintém de um pobre: mas até hoje eu andava iludido a meu respeito. Por minha vida, embora eu não concorde, pareço encantador aos olhos dela. you tratar de adquirir um bom espelho e de pagar uma vintena ou duas de alfaiates que cuidem da maneira de me adornar o corpo. Já que tanto subi no meu conceito, you mantê-lo com pequena despesa. Mas primeiro porei na sepultura aquele gajo, para depois voltar a lamentar-me junto do meu amor. Sol admirável, brilha até que eu adquira um bom espelho para eu ver com que monstro eu me assemelho.

[I.H.]

Essas palavras recapitulam, de maneira brilhante, a fala de Ricardo que abre a peça: "[...] não conheço / outra maneira de passar o tempo, / a não ser contemplando a própria sombra, / quando o sol a projeta". Nesse momento, Ricardo assume o comando do sol e, alegremente, convida-nos a compartilhar sua vitória sobre a virtude de Anne, expressa como apenas mais um exemplo da hipocrisia do mundo: "e, no entanto, / conquistá-la! Isso é o mundo contra nada!" O "Ah!" que se segue é intoxicante, um grande expletivo à espera de um grande ator. A energia de Ricardo é mais do que teatral,- seu triunfo se mescla a "teatralismo" e se torna uma celebração de Shakespeare

ao teatro e à sua própria arte, que florescia com rapidez. Ter inventado Ricardo é ter criado um monstro, um monstro que seria refinado até que Shakespeare inventasse o humano, em cujo processo lago, para a alegria e a tristeza de todos, há de desempenhar um papel absolutamente central.

109

#PARTE in

AS TRAGÉDIAS DE APRENDIZADO

#TITO ANDRÔNICO

Ambas as montagens de Tito Anãorômco a que tive oportunidade de assistir, uma em Nova Iorque,

a outra em Londres, provocaram, nas respectivas platéias, a mesma reação: um misto de horror e riso desconcertado. É possível que o jovem Shakespeare, tendo concluído Ricardo in, tenha se rebelado contra a forte influência de Marlowe, criando uma paródia a Marlowe, e uma espécie de tratamento de choque para si mesmo e para seu público, "fíto Andrônico tem algo de arcaico, no sentido negativo do termo. Tudo e todos em cena nos são por demais remotos, especialmente o severo Tito, à exceção do cativante Aarão, o Mouro, um aperfeiçoamento, com relação a Ricardo III, na luta inglória para superar Barrabás, o judeu de Malta, o mais autoconsciente e auto-suficiente dos vilões.

O melhor estudo sobre Marlowe continua sendo a obra *The Overreacher* (1952), de autoria de Harry Levin, que nos faz lembrar, de início, que muitos dos contemporâneos de Marlowe acusavam-no de ser, a um só tempo, ateu, maquiavélico e epicurista. Conforme Levin argumenta, o ateísmo era religião paga ou natural (i.e., não revelada), ao passo que o maquiavelismo, nos dias de hoje, é considerado realismo político. Da minha parte, acrescentaria às idéias de Levin a noção de que, na Era Freud, o Epicurismo é facilmente assimilado ao nosso materialismo metafísico. Marlowe criou tudo que é crucial à arte de Shakespeare, exceto a representação do humano, algo que lhe estava além do interesse

113

#HAROLD BLOOM

e da genialidade. Tamerlão e Barrabás são caricaturas notáveis, capazes de entoar hipérboles extraordinárias. As hipérboles de Marlowe podem, até certo ponto, ser distinguidas entre si, mas não há, nem pode haver, qualquer distinção entre os personagens por ele criados. Barrabás muito me entusiasma, mas o que me diverte são as suas atitudes surpreendentes, não a personalidade mal traçada. Sob o peso de Marlowe, Shakespeare, gradualmente, emergiu, até conseguir a autêntica representação da personalidade humana. Se, conforme propõe Peter Alexander, e eu busco ratificar, o proto-Hamlet foi uma das primeiras peças escritas por Shakespeare, o protagonista não seria mais que uma voz. O criado Launce, em *Os Do/s Cavalheiros de Verona*, foi a primeira personalidade criada por Shakespeare, mas a maioria dos estudiosos acredita que essa peça foi escrita após *Títo Andrônico*.

O jovem Shakespeare, em *Títo Andrônico*, divertia-se a si mesmo e seu público zombando e sugando Marlowe. "Se o que a platéia quer é retórica e sangue, é isso que vão ter!" - parece ser esse o impulso que coloca em marcha o banho de sangue que ocorre na peça, o equivalente shakespeariano ao que, nos dias de hoje, constatamos em Stephen King e em grande parte do cinema que nos cerca. Não poderia afirmar que existe na peça um verso sequer que seja autêntico, - tudo que a mesma contém de divertido e memorável é, claramente, derivativo. Reconheço que, atualmente, essa conclusão seria questionada por muitos especialistas, cuja avaliação de *Títo Andrônico* deixa-me perplexo. Frank Kermode, por exemplo, rejeita a hipótese de que a peça seja burlesca, embora admita "possibilidades de farsa". Jonathan Bate, responsável pela edição mais elaborada e útil do texto da peça, tenta defender, esteticamente, o indefensável, o que teria causado espécie ao próprio Shakespeare. Embora fascinado por *Títo Andrônico*, reconheço que a peça é uma paródia inautêntica, com o propósito tácito de destruir o fantasma de Christopher Marlowe. Se a considerarmos uma tragédia autêntica, somos obrigados a concordar com a desaprovação de Samuel Johnson: "Dificilmente, a barbaridade do espetáculo e o massacre exibido serão tolerados por qualquer platéia que seja". Tendo constatado o esforço de Laurence Olivier e, muitos anos depois, de Brian Bedford no papel de

114

TITO ANDRÔNICO

Tito, cheguei à conclusão de que o mesmo só pode ser desempenhado como paródia.

O público elisabetano era tão sedento de sangue quanto a massa que hoje lota cinemas e se deixa hipnotizar diante de televisores/ portanto, a peça foi um enorme sucesso, rendendo muito bem para Shakespeare, sucesso esse, possivelmente, por ele recebido com bastante ironia. Tudo vale na atual crítica especializada shakespeariana, que conta com apologias da sagacidade política de Tíio Andrônico, e até posicionamentos feministas de que o sofrimento da infeliz Lavínia, filha de Tito que é estuprada e mutilada, atesta a opressão da mulher na sociedade patriarcal. Alguns, com toda seriedade, encontram na peça sinais precoces de Rei Lear e Coriolano, e chegam a comparar Tamora, a perversa Rainha dos Godos, a Lady Macbeth e a Cleópatra. Talvez o último dos "Bardólatras Românticos", permaneço cético, e gostaria que Shakespeare jamais tivesse cometido essa atrocidade poética, mesmo como catarse. Exceto pelo divertido Aarão, o Mouro, Tito Andrônico é de péssimo gosto - caso levemos a peça a sério. Porém, pretendo demonstrar que Shakespeare estava ciente de que a mesma era uma grande asneira, e esperava que os espectadores mais discernentes percebessem o fato e se esbaldassem. Para os que têm tendências sadomasoquistas, Tito Andrônico é um prato cheio: poderão sentar-se ao lado de Tamora, em seu banquete canibalesco, e, com igual entusiasmo, assistir ao estupro de Lavínia, à amputação de sua língua e de suas mãos. Questão mais complexa, seja qual for a tendência da pessoa, é entender o próprio Tito. Será que devemos nos doer por seu sofrimento infindo, diante do qual o de Jó não passa de simples manha?

Shakespeare fez questão de causar estranhamento com relação ao personagem de Tito,- Brecht não teria feito melhor, e seu célebre "efeito alienante" é plagiado de Shakespeare. A peça mal tem início e Tito ordena o sacrifício do primogênito de Tamora, em memória dos filhos dele, Tito, vinte e um dos quais (de um total de vinte e cinco) pereceram, bravamente, no campo de batalha. O sacrifício consiste em atirar o príncipe dos godos em cima de uma pilha de lenha e, em seguida, rachar-lhe os membros para alimentar o fogo. Pouco tempo depois que

115

#HAROLD BLOOM

os membros de Alarbo são decepados, e que "[...] as entranhas / dele as sagradas chamas alimentam"*, Tito mata o próprio filho, que tenta impedi-lo na disputa pela mão de Lavínia. Antes mesmo do final do primeiro ato, Tito surge como um monstro horrendo, uma paródia do Tamerlão de Marlowe. Daí, até quase a conclusão da peça, os crimes são cometidos contra Tito, inclusive a provação de Lavínia, a morte de dois de seus três filhos sobreviventes e o consentimento para Aarão cortar-lhe uma das mãos, em um suposto acordo para salvar-lhe os filhos. Contudo, o alardeado sofrimento de Tito não chega a nos preparar para o momento em que ele mata a própria filha martirizada, na cena final da peça.-

TITO

Morre, morre, Lavínia, e o teu opróbrio,-
corn ele morre o opróbrio de teu pai.

[Mata Lavínia.] SATURNINO

Bárbaro, desumano, que fizeste? TITO

Matei quem me deixou sem vista os olhos.

[V.iii.]

Seria de se esperar, ao menos, que a pobre Lavínia pudesse exercer aqui o direito de escolha! Em todo caso, Shakespeare faz o possível para que nos antipatizemos corn Tito, quase tão monstruoso quanto Tamora e Aarão. Nada resgata Tamora,- já Aarão, no entanto, é resgatado pelo fato de ser extremamente engraçado/ além disso, o personagem chega a nos comover, pelo amor que sente pelo filho negro que gerou em Tamora. Defender Títo Andrônico em termos estéticos só é possível se tal defesa for baseada em Aarão, o personagem mais marloviano da peça,

Romeu e Julteta e Tito Andrônico. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ediouro. São Paulo: Tecnoprint, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

116

TITO ANDRÔNICO

e se a mesma for entendida como uma grande farsa, no estilo do Judeu de Malta, de Marlowe. Os estudiosos de Shakespeare e seus contemporâneos sentem verdadeiro fascínio pelas tragédias romanas atribuídas ao preceptor de Nero, Sêneca, cuja frígida declamação provocou, sem dúvida, um efeito na dramaturgia elisabetana. O primeiro Hamkt de Shakespeare, com certeza, possuía características de Sêneca, e Tito Andrônico, certamente, deve muito de sua inépcia a Sêneca. Não podemos aferir como o público romano recebia as tragédias de Sêneca, pois, segundo consta, tais textos não eram encenados publicamente. O prestígio dessas tragédias junto aos elisabetanos deveu-se, sem sombra de dúvida, ao fato de não haver gêneros rivais. Como a tragédia ateniense não estava disponível, a caricatura da mesma, segundo Sêneca, servia de modelo. As peças de Sêneca não têm grandes qualidades, - não é para menos, o autor pouco se interessava em forma dramática. Seu objetivo quase que exclusivo era a retórica inflada. Marlowe e Shakespeare recorreram a Sêneca como inspiração para uma linguagem rebuscada e sentimentos neo-estóicos, mas Marlowe, em muito, superou o mestre. Shakespeare não fora capaz de se livrar de Marlowe em Ricardo in; na minha leitura, Tito Andrônico encerra um ritual em que Shakespeare exorciza Marlowe. A contenda envolve levar às últimas conseqüências a linguagem marloviana, a um ponto tão extremo que a mesma se autoparodia, e, igualmente, pôr um fim à influência de Sêneca. Aarão, o Mouro, conforme Ricardo in, versão do Barrabás de Marlowe, é a principal arma de Shakespeare nessa luta, como podemos, facilmente, constatar, se cotejarmos falas de Barrabás e Aarão:

BARRABÁS

Da minha parte, ando pela rua, à noite, a matar gente enferma que geme pelas paredes.

AARÃO

Sim, por não ter dez mil como essas feito.

Agora mesmo amaldição o dia -

117

#HAROLD BLOOM

Às vezes, enveneno poços, - Outras, para agradar cristãos ladrões, perco, de bom grado, algumas moedas, para poder, ao caminhar em meu terraço, vê-los prostrados diante da minha porta. Quando jovem, estudei medicina, e fiz prática junto a italianos, - enriqueci muitos padres com funerais, e sempre mantive ativos os braços do sacristão, cavando túmulos e tocando sino pelos mortos.

E, mais tarde, fiz-me inventor, E, nas guerras entre a França e a Alemanha, sob o pretexto de defender Carlos V, matei amigo e

inimigo com meus inventos: Depois, tomei-me usurário, e, com extorsão, trapaça e confisco, e truques de corretagem, em um ano, enchi de devedores a cadeia, e

de órfãos os albergues, - E, a cada lua, alguém enlouquecia, e, de vez em quando, alguém se enforcava, em desespero, tendo,

ao peito, uma mensagem: que eu o

atormentava com os juros. E vede, perseguindo-os, fui abençoado, pois tenho dinheiro bastante para comprar a cidade. Mas, disse-me: como passais o tempo?

e creio que bem poucos caem dentro do círculo maldito - em

que eu deixasse de praticar qualquer notória infâmia, como seja: tirar a alguém a vida, ou, quando menos, maquinar-lhe a morte, violar uma donzela ou dar a idéia

para tal fim, sob falso juramento contra algum inocente fazer carga, entre amigos semear a odiosidade, fazer que do alto caia e se arrebe o rebanho do pobre,

às altas horas da noite incendiar
medas e celeiros, para aos donos gritar que com suas lágrimas as chamas apagassem. Muitas vezes
desenterrei dos túmulos os mortos, colocando-os de pé, junto das
portas dos amigos queridos, justamente quando a dor já se achava quase extinta, na pele dos
cadáveres gravando com minha faca, tal como na casca das árvores se
faz, em caracteres romanos: "Não deixeis que a dor se extinga, conquanto eu já morresse". Ora!
milhares de ações terríveis fiz com a mesma calma com que mato uma
mosca, nada havendo que tanto me entristeça como a idéia de mais dez mil não realizar como essas.
[V.i.]

118

TITO ANDRÔNICO

Shakespeare vence a contenda porque a imagem registrada por Marlowe, do enforcado com a
mensagem pendurada ao peito, embora impressionante, perde para a do Mouro
gravando sua saudação diretamente na pele dos cadáveres, colocando-os de pé ao lado das portas
dos amigos. Aarão reúne a força retórica de Tamerlão e a capacidade
de Barrabás de estabelecer cumplicidade com a platéia. O resultado é um monstro marloviano mais
impressionante do que qualquer personagem criado pelo próprio Marlowe.
Sem Aarão, Tião Andrônico seria insuportável,- o primeiro ato parece nunca terminar,
principalmente, porque, apesar de estar em cena, o Mouro não possui falas. No
segundo ato, ele sugere aos filhos de Tamora que resolvam a disputa por Lavínia estuprando-a.
Estes aquiescem de bom grado, primeiro, matando o marido de Lavínia
e, em seguida, fazendo do corpo o leito sobre o qual a violentam. Decependo as mãos e a língua da
jovem, dificultam-lhe a identificação dos agressores, e Aarão consegue
atribuir a culpa do assassinato do marido de Lavínia a dois dos três filhos sobreviventes de Tito. Até
o resumo da peça nos coloca entre o pavor e o riso como mecanismo
de defesa, embora nada se iguale à nossa reação quando Tito insta o irmão e Lavínia a ajudá-lo a
retirar de cena as cabeças decepadas de dois de seus filhos e a
sua própria mão, também, amputada:

TITO

[...] Mano, segura uma cabeça,-
corn esta mão carregarei a outra.

Lavínia, tu também vais ajudar-nos:
carrega minha mão, minha filha, nos dentes.

[III.i.]

O trecho dispensa comentários, mas eu gostaria de sugerir aos estudiosos que acham que Tito
Anãorônico deve ser levada a sério como tragédia que lessem os versos
acima várias vezes, em seqüência, enfatizando as palavras "carrega minha mão, minha filha, nos
dentes". Afinal, à época, Shakespeare já havia escrito A Comédia dos
Erros e A Megera Domada, estando prestes a criar Trabalhos de Amor Perdidos,- seu talento para
119

#HAROLD BLOOM

a comédia era mais que evidente, tanto para o público quanto para ele próprio. Considerar Tito
Anãorônico mera derivação de Marlowe e Kyd tampouco será justo/ trata-se
de uma ampliação, uma explosão de ironia azeda, levada muito além dos limites da paródia. Nada
em Shakespeare encerra uma loucura tão sublime,- Tito Andrônico não
pressagia Rei Lear e Coriolano, mas Artaud.

À medida que se aproxima do final absurdo, a peça se torna, cada vez mais, surrealista, irreal. Na
segunda cena do terceiro ato, Tito e seu irmão utilizam uma faca
para matar uma mosca,- o diálogo dos dois a respeito do incidente ocupa trinta versos de pura
fantasia. Por mais barroco que seja, o trecho é até discreto, se contrastado
corn a primeira cena do quarto ato, em que Lavínia, muda e com os braços mutilados, vira as
páginas de um exemplar da Metamorfose, de Ovídio, até chegar à história

de Filomela, violentada por Tereu. Segurando com a boca um bastão, e guiando-o com os antebraços, ela escreve na areia a palavra "stuprum" (estupro, em latim), e os nomes dos culpados, os filhos de Tamora: Quirão e Demétrio. Tito responde, citando Hippolytus, de Sêneca, a mesma peça que fornece a Demétrio um chavão que denuncia o estupro e a mutilação de Lavínia.

Ovídio e Sêneca prestam-se menos à alusão literária do que à função de distanciar, de qualquer possibilidade de realismo mimético, o sofrimento ridículo de Tito e sua família. Portanto, faz bastante sentido Tito conceber um ataque ao palácio imperial, com setas que carregam mensagens aos deuses romanos. Por mais curioso que seja esse incidente, Shakespeare o supera, em termos de inverossimilidade, quando Tamora, personificada como Vingança, visita Tito, acompanhada dos dois filhos, Demétrio, disfarçado de Morte, e Quirão, de Estupro. O objetivo da visita é conseguir que Tito ofereça um banquete a Tamora e seu marido, o dubio Imperador Saturnino, ocasião em que o último filho sobrevivente de Tito, Lúcio, estaria presente. Resumir tais eventos é como contar o enredo de uma telenovela,- a ação de Tito Andrônico é, essencialmente, uma ópera de horror, Stephen King à solta em meio a romanos e godos. Tito permite que Tamora-Vingança se vá, com toda certeza, para se preparar para o banquete, mas mantém consigo Morte

120

TITO ANDRÔNICO

e Estupro. Uma vez amarrados e amordaçados, os dois aguardam seu destino, enquanto a platéia vibra com o frisson de uma rubrica memorável: Volta Tito com uma faca, e Lavínia com uma bacia. A fala de Tito, sua primeira expressão de alegria em toda a peça, não nos decepciona:

TITO

[...] Ouvi, bandidos,

de que modo pretendo castigar-vos.

Ficou-me uma das mãos para o pescoço

cortar-vos neste instante, enquanto fixa

Lavínia nos dois cotos a bacia

que aparar vai vosso culposo sangue.

Sabeis que vossa mãe vem banquetear-se

comigo, daqui a pouco, apresentando-se

como a Vingança, por julgar-me louco.

Ouvi-me, celerados! Vossos ossos

you reduzir a poeira, que no sangue

misturada uma pasta me forneça

corn que uma torta aprontarei de vossas

cabeças infamantes, para, logo,

dizer àquela prostituta, vossa vv

maldita mãe, que, como a própria terra,

devorar venha os filhos. Esse é o banquete

para que a convidei, sendo esse o prato

corn que ela vai fartar-se. Pois se minha

sofreu bem mais que Filomela,

mais do que Procne hei de vingar-me agora.

Preparai as gargantas. Vem, Lavínia.

(Degola-os.)

Apara o sangue, e, após terem morrido, a poeira lhes reduzo os ossos todos, porque a misture neste odioso líquido e as vis cabeças coza nessa pasta. Vamos! Vamos!

Que todos se azafamem

121

#HAROLD BLOOM

no aprestar o banquete, pois pretendo mais sinistro deixá-lo e sanguinário que o festim dos Centauros. Carregai-os... Assim... Assim... you ser o cozinheiro, para arranjar as coisas de maneira que, ao vir a mãe, eles estejam prontos. (Saem carregando os cadáveres.)

[V.ii.]

Conforme indica o próprio Tito, existe o precedente, em Ovídio: o banquete servido por Procne, irmã de Filomela, ao estuprador Tereu, que, sem o saber, devora seu próprio rebento. Outro precedente seria a tragédia Ttestes, de Sêneca, tendo como clímax o sinistro banquete de Atreu. Shakespeare vai além das fontes, criando uma massa para torta que serve de caixão, e a agradável imagem das cabeças de Demétrio e Quirão reduzidas a saboroso recheio. Estamos prontos para o banquete, e Tito, corn chapéu de cbef, põe a mesa. Assim que acaba com Lavínia, Tito apunhala a perversa Tamora, mas não sem antes informá-la que acabara de devorar os filhos. Sem dúvida, já um tanto farto, Shakespeare não concede a Tito uma grande cena de morte. Saturnino o mata e, por sua vez, é morto por Lúcio, o último de vinte e cinco irmãos e o novo Imperador de Roma. Aarão, o Mouro, após ter salvo a vida do filho negro que gerara em Tamora, é enterrado, até a altura do tórax, a definhir. Shakespeare, que, provavelmente, compartilha conosco um afeto desesperado por Aarão, concede ao personagem a dignidade de palavras finais desprovidas de arrependimento, conforme o Barrabás, de Marlowe:

AARÃO

Oh! Por que é muda a raiva e surda a cólera?

Não sou criança medrosa, para às baixas

orações recorrer e, muito menos,

para me arrepender dos crimes feitos.

Cometera outros, dez mil vezes piores,

122

TITO ANDRÔNICO

se possível me fosse realizá-los.

Se em toda a vida fiz uma ação boa,

no fundo da alma, agora me arrepenho.

[V.iii.]

A produção inglesa de Tito Andrônico a que assisti foi a versão abstrata e estilizada de Peter Brook, em 1955, que, pelo menos, teve a vantagem de manter o sangue a uma distância simbólica, embora com isso a encenação tenha sacrificado os excessos paródicos de Shakespeare. Não creio que gostaria de assistir, novamente, a uma montagem de Tito Andrônico, a menos que fosse dirigida por Mel Brooks com seus parceiros tresloucados, ou, quem sabe, a peça não daria uma boa comédia musical.

A despeito da força escabrosa que emana do texto, não reconheço em Tito Andrônico qualquer valor intrínseco. A importância da peça advém apenas dos fatos de ter sido, infelizmente, escrita por Shakespeare, e de que, com a mesma, o dramaturgo libera-se de Marlowe e Kyd. Resquícios de Marlowe perduraram o bastante para comprometer a qualidade de Rei João, como vimos, mas com Trabalhos de Amor Perdidos, na comédia, Ricardo II, no drama histórico, e Romeu e Julieta, na tragédia, Shakespeare, finalmente, consegue diferenciar-se do brilhante - e frio - precursor. Tíio Andrônico foi fundamental para Shakespeare, mas não o é para nós.

123

#ROMEU E JULIETA

A primeira tragédia autêntica escrita por Shakespeare é, às vezes, alvo de desmerecimento crítico, talvez por ser tão popular. Embora Romeu e Julida seja um triunfo do lirismo dramático, o desfecho trágico ofusca os demais aspectos da peça, deixando-nos em tristes

conjeturas com relação à eventual responsabilidade dos jovens amantes pela sua própria catástrofe. Harold Goddard lamentava-se do fato de "a sorte da peça ter sido entregue a astrólogos", pois, nas palavras do Prólogo, as estrelas fizeram nascer "um par [...] de amantes desditosos".* Na verdade, a culpa da destruição da extraordinária Julieta não pode ser imputada apenas às estrelas. E pena que, meio século depois de Goddard, a referida tragédia esteja entregue a defensores dos Estudos de Gênero que acusam o patriarcado e o próprio Shakespeare de vitimar Julieta.

Thomas McAlindon, no sensato estudo intitulado *Shakespeares Trajic Cosmos* (1991), explica a dinâmica de conflito em Shakespeare a partir das contrastantes visões de mundo, segundo Heráclito e Empédocles, conforme estas aparecem, refinadas e modificadas, no Conto do Cavaleiro, de Chaucer. Para Heráclito tudo fluía, e Empédocles contemplava uma luta entre o Amor e a Morte. Chaucer, como já afirmei, e não Ovídio ou Marlowe, foi o mentor do que há de mais original em Shakespeare, a invenção do humano, que constitui a preocupação central do presente

* *Romeu e Julieta* e *Tito Andrômco*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ediouro. São Paulo: Tecnoprint, s. d. Todas as citações referem-se a essa edição [N.T]

124

ROMEU E JULIETA

estudo. A interpretação irônica e afável da religião do amor apresentada por Chaucer, de maneira mais perceptível, talvez, em *Tróilo e Créssida* do que no Conto do Cavaleiro, fornece o contexto essencial para *Romeu e Julieta*. As ironias do Tempo governam o amor em Chaucer, assim como o fazem em *Romeu e Julieta*. A natureza humana em Chaucer é, essencialmente, a de Shakespeare: o elo mais forte entre os dois maiores poetas ingleses estava no temperamento, sem ter qualquer cunho intelectual ou sociopolítico. Morre o amor ou morrem os amantes: eis a pragmática dos dois poetas, ambos infinitamente sábios em sua experiência.

Shakespeare, ao contrário de Chaucer, evitou representar a morte do amor, preferindo a morte dos amantes. Haverá algum personagem em Shakespeare, à exceção de Hamlet, que deixa de amar? E vale lembrar que Hamlet nega ter um dia amado Ofélia (e eu acredito nele). Ao final da peça, ele não ama ninguém, seja a falecida Ofélia, o falecido pai, a falecida Gertrudes ou o falecido Yorick, e chegamos a nos perguntar se um homem, ao mesmo tempo, tão carismático e assustador seria capaz de amar.

Se as comédias de Shakespeare tivessem seis atos, sem dúvida, muitos dos casamentos que as concluem teriam se aproximado das condições da união do próprio Shakespeare e Anne Hathaway. A rigor, minha conjetura não faz o menor sentido, mas a maioria do público shakespeariano - ontem, hoje e sempre - acredita que Shakespeare representa apenas a realidade. O pobre Falstaff jamais deixará de amar Hal, e Antônio, cristão exemplar, sempre vai se doar por Bassânio. A quem Shakespeare amava não sabemos, mas os Sonetos parecem conter mais do que ficção e, pelo menos em questões de amor, Shakespeare não era tão frio quanto Hamlet.

Há amantes maduros em Shakespeare, por exemplo, Antônio e Cleópatra, que, de bom grado, se vendem por questões de Estado, mas que se reencontram no suicídio. Tanto Romeu quanto Antônio matam-se porque acreditam que as amadas estão mortas (Antônio falha ao suicidar-se, assim como falha em tudo o mais). A maior paixão de toda a obra shakespeariana, a do casal Macbeth, não parece livre de entraves sexuais, conforme pretendo demonstrar, e termina em loucura e suicídio para a Rainha, ensejando a mais ambígua das elegias, por parte do

125

#HAROLD BLOOM

mando e usurpador "E Edmundo era amado", diz, com seus botões, o vilão frio de *Rn Lear*, diante dos corpos de Goneril e Regan

A diversidade de formas de amor e paixão entre os sexos é preocupação constante de Shakespeare, o ciúme tem em Otelo e Leontes seus atores mais exuberantes, e a identificação dos tormentos do amor e do ciúme é invenção shakespeariana, mais tarde aperfeiçoada por Hawthorne e Proust Shakespeare, mais do que qualquer outro autor, instruiu o Ocidente sobre as catástrofes da sexualidade e inventou a fórmula de que o sexual se torna erótico ao ser invadido pela sombra da morte Shakespeare haveria de compor uma grande canção erótica, um hino lírico e tragicômico que celebrasse o amor puro e lamentasse sua inevitável destruição Romeu e Julieta é incomparável, seja na própria obra shakespeariana, seja em toda a literatura mundial, como visão de um amor recíproco e incondicional que perece por seu próprio idealismo, por sua própria intensidade

Poucos personagens shakespearianos anteriores a Romeu e Julieta possuem alguma dimensão realista Launce, em Os Dois Cavalheiros de Verona, Faulconbridge, o Bastardo, em Rei João, Ricardo II, rei com tendências à autodestruição e grande poeta metafísico Mas o quarteto Julieta, Mercúcio, a Ama e Romeu supera quaisquer lampejos anteriores na invenção do humano A importância dramática de Romeu e Julieta decorre desses quatro personagens, criados com tanta exuberância

É mais fácil perceber a vivacidade de Mercúcio e da Ama do que assimilar e sustentar a grandeza erótica de Julieta e o esforço heróico de Romeu, no sentido de aproximar-se do estado de amor sublime em que se encontra a amada Shakespeare, em sua visão profética, sabe que deve conduzir o público além das ironias obscenas de Mercúcio, para ser digno de compreender Julieta, pois a sublimidade da jovem protagonista resume a peça e garante a tragédia nessa tragédia Mercúcio, que rouba a cena, precisa morrer, para não ofuscar os protagonistas, se Mercúcio estivesse presente no quarto e no quinto atos, a contenda de amor e morte teria de ser suspensa Superavaliemos Mercúcio porque o personagem nos protege da nossa própria ansiedade erótica pela perda, a função dramática de Mercúcio é extremamente importante Algo pa-

ROMEU E JULIETA

recido, embora mais sombrio, ocorre no caso da Ama, que contribui diretamente para o desastre final A Ama e Mercúcio, ambos favoritos do público, de maneira distinta, embora complementar, causam à trama bastante dano É possível que Shakespeare, a essa altura da carreira, subestimasse o próprio talento, pois tanto Mercúcio quanto a Ama continuam a seduzir platéias, leitores, diretores e críticos Sua exuberância verbal os faz precursores de Touchstone e Jacques, com sua ironia azeda, e de lago e Edmundo, vilões dotados de uma eloquência perigosa e manipuladora

A grandeza da obra shakespeariana tem início com Trabalhos de Amor Perdidos (1594-95, revista em 1597) e Ricardo II (1595), criações extraordinárias, respectivamente, na comédia e no drama histórico Contudo, Romeu e Julieta (1595-96), com toda a justiça, é considerada superior a ambas, embora eu não chegasse a equipará-la a Sonho de uma Noite de Verão, escrita na mesma época da primeira tragédia autêntica criada por Shakespeare A popularidade permanente de Romeu e Julieta, que, nos dias de hoje, alcança uma intensidade mítica, é perfeitamente justificável, pois a peça constitui a maior e mais convincente celebração do amor romântico da literatura ocidental

Quando reflito sobre a peça, em momentos em que não a estou relendo ou analisando em sala de aula, ou assistindo a mais uma montagem inepta, o que primeiro me vem à mente não é o final trágico, tampouco o glorioso Mercúcio e a Ama Meu pensamento vai direto ao centro vital da peça, ato II, cena n, o incandescente diálogo dos amantes

ROMEU

Senhora, juro pela santa lua
que acairela de prata as belas frondes
de todas estas árvores frutíferas JULIETA

Não jures pela lua, essa inconstante,
que seu contorno circular altera
127

#HAROLD BLOOM
ROMEU E JULIETA

todos os meses, porque não pareça que teu amor, também, é assim mutável.

ROMEU

Por que devo jurar?

JULIETA

Não jures nada,

ou jura, se o quiseres, por ti mesmo, por tua nobre pessoa, que é o objeto de minha idolatria. Assim te creio.

ROMEU

Se o amor sincero deste coração...

JULIETA

Pára! Não jures,- muito embora sejas toda minha alegria, não me alegra a aliança desta noite,- irrefletida foi por demais, precipitada, súbita, tal qual como o relâmpago

que deixa de existir antes que dizer possamos: Ei-lo! Brilhou! Boa noite, meu querido. Que o hálito do estio amadureça este botão de amor, porque ele possa numa

flor transformar-se delicada, quando outra vez nos virmos. Até à vista,- boa noite. Possas ter a mesma calma

que neste instante se me apossa da alma.

ROMEU

Vais deixar-me sair mal satisfeito?

JULIETA

Que alegria querias esta noite?

ROMEU

Trocar contigo o voto fiel de amor.

JULIETA

Antes que mo pedisses, já to dera,- mas desejara ter de dá-lo ainda.

128

ROMEU

Desejas retirá-lo? com que intuito, querido amor?

JULIETA

Porque, mais generosa, de novo to ofertasse. No entretanto, não quero nada, afóra o que possuo.

Minha bondade é como o mar: sem fim, e tão funda quanto ele. Posso

dar-te sem medida, que muito mais me sobra: ambos são infinitos.

[II.ii.]

A revelação da natureza de Julieta que o momento enseja poderia ser considerada epifania na religião do amor. Chaucer não tem sequer uma passagem como essa, nem

Dante, uma vez que o amor de sua Beatriz transcende a sexualidade. Sem precedentes na literatura (embora, supostamente, não na vida real), Julieta não transcende

a heroína humana. Torna-se difícil concluir se Shakespeare reinventa a representação de uma jovem (ela ainda não completou quatorze anos) apaixonada, ou se vai além

disso. Como podemos nos distanciar de Julieta? Se tentarmos contemplar seu consciente com

ironia, nos envergonharemos de nós mesmos. Hazlitt, impelido por uma nostalgia

pelos seus próprios sonhos de amor perdidos, apreendeu, melhor do que qualquer outro estudioso, o sentimento exato da cena:

Ele [Shakespeare] não fundamenta a paixão dos dois amantes em prazeres já consumados, mas nos prazeres ainda por consumir.

O infinito invocado por Julieta tem um sentido futuro, e não temos dúvida de que sua bondade "é como o mar: sem fim". Quando Rosalinda, em Como Gostais, repete essa

comparação, o tom da mesma, sutilmente, distingue Julieta:

1

129

#HAROLD BLOOM

ROSALINDA

Ó pnmha, primha, minha linda pnminha! Se soubesses quantas braças eu estou afundada no amor" Nem é possível sondar, do mesmo modo que se dá com a baía de Portugal, não se conhece o fundo da minha paixão

CÉLIA

Sena preferível dizer que não tem fundo, porque quanto mais sentimentos lhe deltas, mais se esco

ROSALINDA

Não, que o diga esse bastardo de Vênus tão maroto, gerado do pensamento, concebido pela melancolia e nascido da loucura, esse mesmo rapazinho tratante e cego, que engana os olhos de toda a gente por haver perdido os seus, quanto me acho atolada no amor [IV,]

Rosalinda exemplifica o que há de mais sublime na sagacidade feminina, chegamos a imaginar que seria capaz de aconselhar Romeu e Julieta a "morrerem por procuração", pois ela sabe que homens e mulheres "tantas vezes morrem, e são comidos, sem que o motivo da morte seja o amor" Mas Romeu e Julieta são exceções, e morrem de amor, em vez de viverem de gracejos Shakespeare não permite que quaisquer traços da inteligência superior de Rosalmda interfiram na ânsia sincera de Julieta Mercúcio, sempre obsceno, não está qualificado para denegrir as insinuações de desejo de Julieta A peça logo deixa claro quão efêmera será a felicidade de Mercúcio Nesse contexto, e a partir de sua própria ambivalência irônica, Shakespeare confere ajulieta a mais sublime declaração de amor em língua inglesa

JULIETA

Porque, mais generosa,
de novo to ofertasse No entretanto,

* Como Gostais e Noite de Reis Tradução de Carlos Alberto Nunes Volume V São Paulo Edições Melhoramentos, s d [N T]

130

ROMEU E JULIETA

não quero nada, afora o que possuo Minha bondade é como o mar sem fim, e tão funda quanto ele Posso dar-te sem medida, que muito mais me sobra ambos são infinitos

[II n]

Deveríamos avaliar a peça inteira mantendo como parâmetro esses sete versos, milagrosos em sua altivez e pungência tão sinceras Tais versos desafiam a observação

forçada de Samuel Johnson, criticando a extravagância retórica de Shakespeare na peça "seus anseios patéticos são sempre maculados por alguma depravação inesperada"

Molly Mahood, identificando, pelo menos, cento e setenta e cinco trocadilhos e jogos de palavras em Romeu e Julieta, justifica tais recursos, pois, no seu entendimento,

a peça é uma verdadeira charada, em que "a Morte é desde logo rival de Romeu e, finalmente, conquista Julieta", desfecho digno para amantes que correm ao encontro

do próprio fim Todavia, a peça contém poucas indicações de que Romeu e Julieta, além de se quererem mutuamente, também querem a morte Shakespeare abstém-se de atribuir

culpa, seja à beligerante geração dos pais dos amantes, seja aos próprios amantes, seja ao destino, ao tempo, à sorte, aos astros Julia Knsteva, corajosamente, sem

se abster de fazê-lo, descobre na peça "uma versão discreta de Império dos Sentidos", filme japonês barroco e sadomasoquista

Sem dúvida, Shakespeare arrisca-se, ao delegar-nos o julgamento da tragédia, mas essa recusa a cercar a liberdade do público ensinará, mais tarde, a criação dos grandes dramas trágicos Creio expressar a opinião de muitos ao afirmar que o amor de Romeu e

Julieta é o exemplo máximo da paixão saudável, normativa, em toda a literatura ocidental. Esse amor termina em suicídio mútuo, mas não porque os amantes anseiam pela morte, ou confundem ódio e desejo.

Mercúcio é o mais célebre ladrão de cena em Shakespeare, chegando mesmo a constar (segundo Dryden) que Shakespeare teria declarado

#HAROLD BLOOM

ROMEU E JULIETA

que fora obrigado a matar o personagem, com receio de que o personagem o matasse e, por conseguinte, acabasse com a peça. Samuel Johnson elogia Mercúcio, por sua sagacidade, vivacidade e coragem,- supostamente, o grande Johnson teria preferido ignorar o fato de que Mercúcio é, também, obsceno, frio e encenqueiro. Mercúcio nos acena com um grande papel cômico, mas nos constrange com a rapsódia extraordinária sobre a Rainha Mab, que, num primeiro momento, parece mais condizente com Sonho de uma Noite de Verão do que com Romeu e Julieta-.

MERCÚCIO

Oh! Visitou-vos a Rainha Mab. BENVÓLIO

Quem é a Rainha Mab? MERCÚCIO

E a parteira das fadas, que o tamanho não chega a ter de uma preciosa pedra no dedo indicador da alta pessoa.

Viaja sempre puxada por parelha de pequeninos átomos, que pousam de través no nariz dos que dormitam.

As longas pernas das aranhas servem-lhe de raios para as rodas,- é a capota

da asa de gafanhotos,- os tirantes, das teias mais sutis,- o colarzinho, de úmidos raios do luar prateado. O cabo do chicote é um pé de grilo,- o próprio açoite,

simples filamento. De cocheiro lhe serve um mosquitinho de casaco cinzento, que não chega nem à metade do pequeno bicho que nos dedos costuma arredondar-se das criadas

preguiçosas. O carrinho de casca de avelã vazia, feito foi pelo esquilo ou pelo mestre verme, que desde tempo imemorial o posto mantém de fabricante de carruagens para todas as fadas. Assim

posta, noite após noite ela galopa pelo cérebro dos amantes que,

então, sonham com coíias amorosas,- pelos joelhos dos cortesãos, que com salamaleques a sonhar passam logo,- pelos dedos dos advogados, que a sonhar começam com

honorários,- pelos belos lábios das jovens, que com beijos logo sonham, lábios que Mab, às vezes, irritada, deixa cheios de pústula, por vê-los com hálito estragado

por confeitos. Por cima do nariz de um palaciano por vezes ela corre, farejando logo ele, em sonhos, um processo gordo. com o rabinho enrolado de um pequeno leitão

de dízimo, ela faz coceiras no nariz do vigário adormecido, que logo sonha com mais um presente.

Na nuca de um soldado ela galopa, sonhando este com cortes de

pescoço, ciladas, brechas, lâminas de Espanha e copázios bebidos à saúde, de cinco braças de alto.

De repente, porém, estoura pelo ouvido dele, que estremece e desperta

e, aterrorado, reza uma ou duas vezes e, de novo, põe-se a dormir. É a mesma Rainha Mab

que a crina dos cavalos enredada deixa de noite e a cabeleira grácil dos elfos muda em sórdida melena que, destrancada, augura maus eventos.

132

133

#HAROLD BLOOM

Essa é a bruxa que, estando as raparigas de costas, faz pressão no peito delas,

ensinando-as, assim, como mulheres,

a agüentar todo o peso dos mandos. E ela, ainda..

[I .v]

Romeu o interrompe, pois, quando começa a falar, Mercúcio não pára Essa versão mercuciana da Rainha Mab ("Rainha", provavelmente, tem aqui o significado de "prostituta", e Mab refere-se a uma fada celta que muitas vezes se materializa em fogo fátuo) tem tudo a ver com a situação A Mab retratada por Mercúcio dá à luz nossos sonhos eróticos, amparando-nos no nascimento das nossas fantasias mais profundas, e parece possuir um charme infantil, em grande parte da descrição Mas sendo um exemplo perfeito do que D H Lawrence chamaria "sexo mental", Mercúcio prepara-nos para a revelação de Mab como um demônio noturno que engravida donzelas adormecidas Romeu o interrompe e diz "Falas de nada", a palavra "nada" significando, também, em gíria elisabetana, vagina A vulgaridade obsessiva de Mercúcio é colocada por Shakespeare como contraste à exaltação mútua e sincera que Romeu e Julieta fazem de sua paixão No momento que precede o primeiro encontro de amor entre os amantes, Mercúcio se encontra no ponto máximo de sua exuberante obscenidade
Se amor é cego, nunca acerta no alvo
Agora vai sentar-se sob a fronde
de um nespereiro, a desejar que a amada
fosse a fruta que as jovens chamam nêpera,
quando nem sozinhas O Romeu"
Se ela fosse um "Et cetera" realmente,
bem aberto, e tu, pêra açucarada"

[Hi.]

Mercúcio refere-se a Rosalma, amada de Romeu antes de se apaixonar, à primeira vista, por Julieta, que, imediatamente, corresponde A nêpera madura era conhecida popularmente por assemelhar-se à

134

ROMEU E JULIETA

genitália feminina Trata-se de um prelúdio antitético à célebre cena concluída com o dístico de Julieta

Adeus, calca-me a dor com tanto afã, que boa-noite eu diria até amanhã
Mercúcio é totalmente descrente da religião do amor, sempre vulgar:

BENVÓLIO

Eis que surge Romeu, surge Romeu"

MERCÚCIO

Mas sem suas málharas, seco como um bacalhau" Ó carne" Carnel Como estás peixificada" Agora ele só aprecia as consonâncias derramadas por Petrarca Comparada com sua dama, Laura não era mais do que uma criada de cozinha - com a breca1 - mas teve um amante que sabia rimá-la muito bem, Dido, uma lambisgóia, Cleópatra, uma cigana, Helena e Hero, bruxas e prostitutas, Tisbe, uma sujeitinha de olho cinzento []

[Hiv]

Por mais obcecado que seja, Mercúcio tem classe para receber o ferimento mortal com galhardia comparável a qualquer outro personagem shakespeano

ROMEU

Coragem, homem" O ferimento não deve ser profundo

MERCÚCIO

Não, não é tão fundo quanto um poço, nem tão largo quanto porta de igreja Mas é suficiente e quanto basta Perguntai por mim amanhã, que haveis de encontrar-me bem quieto Para este mundo já estou salgado, posso afiançar-vos" A peste em vossas casas"

[in i]

Mercúcio, ao morrer, toma-se exatamente isso uma peste, tanto para Romeu e os Montecchio quanto para Julieta e os Capuleto, pois, a partir

#HAROLD BLOOM
 ROMEU E JULIETA

daquele momento, a tragédia se precipita rumo à dupla catástrofe final. Aqui Shakespeare já é Shakespeare, sutil, embora com certo excesso de lirismo. As duas figuras fatais da peça são os personagens mais divertidos e engraçados, Mercúcio e a Ama. A agressividade de Mercúcio prepara terreno para a destruição do amor, ainda que não exista qualquer impulso negativo em Mercúcio, que morre em decorrência de ironia trágica, pois a intervenção de Romeu no duelo entre Tebaldo e Mercúcio é provocada pelo amor de Julieta, relacionamento esse que Mercúcio ignora totalmente. Mercúcio é vítima do que há de mais central na peça, mas morre sem saber sobre o que versará Romeu e Julieta - a tragédia do mais autêntico amor romântico. Para Mercúcio, isso é bobagem: amor é uma nêspira madura e uma pêra. Morrer como mártir do amor, por assim dizer, quando não se acredita na religião do amor, e nem se sabe por que se está morrendo, é uma ironia grotesca que prenuncia as terríveis ironias que haverão de destruir Romeu e Julieta no desfecho da peça.

A Ama de Julieta, em que pese sua popularidade, é figura bem mais sinistra. Conforme Mercúcio, por dentro, é fria, mesmo com relação a Julieta, por ela criada desde pequena. Sua linguagem é cativante, tanto quanto a de Mercúcio, mas Shakespeare atribui a ambos índoles que, em muito, diferem de suas exuberantes personalidades.

A vulgaridade constante de Mercúcio é a máscara que pode esconder um homossexualismo reprimido e, assim como a violência do personagem, pode indicar uma fuga com respeito à grande sensibilidade por ele demonstrada na fala em que discorre sobre a Rainha Mab, sensibilidade essa, eventualmente, degenerada em obscenidade. A Ama é ainda mais complexa. Somos enganados pela aparente vitalidade e pela profusão vocabular, já na primeira fala:

[...] Pouco ou muito,
 não importa. O que é certo é que no dia . . . ,
 um de agosto completa quatorze anos.
 Ela e Susana - Deus ampare as almas
 cristãs! - eram da mesma idade. Bem,-
 Susana está com Deus. Mas, como disse:
 na noite de primeiro ela completa
 quatorze anos. E certo: quatorze anos.
 Lembro-me bem. Desde o tremor de terra,
 onze anos se passaram. Desmamada
 foi nesse tempo/ nunca hei de esquecê-lo,
 pois nos seios passado havia losna,
 sentada ao sol, embaixo do pombal.
 Vós e o patrão em Mântua vos acháveis -
 Oh! Que memória a minha! - Mas, como ia
 dizendo: quando ela sentiu o gosto
 de losna no mamilo e o achou amargo -
 coisinha tola! - como ficou brava!
 como bateu nos seios! Nisso, "Crac!"
 fez o pombal.
 Não foi preciso mais para eu mexer-me.
 Já se passaram, desde então, onze anos.
 De pé, sozinha, ela já então ficava.
 Sim, pela Santa Cruz, podia mesmo
 correr a cambalejar por toda a casa,
 pois no d" a anterior ferira a testa.

Foi quando meu marido - Deus conserve sempre sua alma! Era de gênio alegre - levantou a menina. "Sim", disse ele, "cais agora de frente? Pois de costas cairás, quando tiveres mais espírito. Não é, Julu?" E, pela Santa Virgem, parando de chorar, a pirralhinha respondeu: "Sim". Uma pilhéria fina vem sempre a tempo. Juro que ainda mesmo que mil anos eu viva, jamais hei de me esquecer do episódio. Perguntou-lhe:

136

137

#HAROLD BLOOM

ROMEU E JULIETA

"Não é, Julu?" E aquela pirralhinha, parando de chorar, respondeu: "Sim".

[I.iii.]

A fala é contundente, e não é tão simples quanto possa parecer, chega a ser cortante, porque já aponta algo antipático na Ama. Julieta, como a irmã gêmea falecida, Susana, é bem mais humana do que a Ama, e o relato do desmame incomoda-nos, visto que nele não percebemos sinais de amor.

Shakespeare adia a revelação da verdadeira natureza da Ama até a cena crucial em que a mesma decepciona Julieta. É preciso citar o diálogo na íntegra, pois o choque sofrido por Julieta representa um novo efeito em Shakespeare: a Ama é a pessoa mais próxima da jovem protagonista ao longo dos seus quatorze anos de vida, mas, subitamente, Julieta percebe que aquilo que parecia ser lealdade e carinho, na verdade, é outra coisa:

JULIETA

Oh Deus! O ama! Como evitar isso?
Tenho o esposo na terra, a fé, no céu.
De que modo essa fé poderá vir-me "
de novo para a terra, a menos que ele
do céu ma envie, após deixar a terra?
Conforta-me,- aconselha-me. Oh tristeza!
usar o céu de tais estratégias
corn um ser tão delicado! Não me dizes
uma palavra, ao menos? Como pensas,
ama? Nenhum consolo? AMA

Sim, digo isto:

Romeu está banido,- o mundo todo
contra nada, em como ele não retorna
para vos reclamar. Mas ainda mesmo
que retorne, forçoso é que isso seja
muito às ocultas. Ora, estando as coisas
nesse pé, mais razoável me parece desposardes o conde. Oh! Que fidalgo tão gracioso! Romeu, ao lado dele, não é mais do que um pano de cozinha. Uma águia, senhorita, não tem olhos tão penetrantes, verdes e bonitos como os de Paris. Quero que maldito fique meu coração, se venturosa não vos fizer este segundo esposo. De muito o outro ele vence,- e ainda mesmo que não vencesse, aquele já está morto, ou é como se estivesse, por viverdes aqui, sem uso algum fazerdes dele.

JULIETA

Falas de coração?

AMA

E também de alma.

JULIETA Amém.

AMA Como?

JULIETA

Soubeste consolar-me
maravilhosamente. Vai e dize
a minha mãe que por haver deixado
meu pai aborrecido, fui à cela
de frei Lourenço, com o fim de confessar-me
para ser absolvida.

AMA

Dir-lhe-ei isso,- procedeis bem.

JULIETA

Oh velha amaldiçoada!

Oh demônio perverso! Que pecado

138

139

#HAROLD BLOOM

será maior.- querer-me ver perjura, ou insultar meu senhor com a mesma boca que o exaltou sobre tudo neste mundo tantos milhões de vezes? Conselheira, podes ir.

Dora em diante, separados tu e meu peito estais. you ver o monge. Dar-me-á remédio. Vindo a falhar tudo, porei na morte todo meu estudo.

[in.v.;

As tocantes palavras "usar o céu de tais estratagemas / com um ser tão delicado!" encontram o cruel "conforto" da Ama: "De muito o outro ele vence,- e ainda mesmo / que não vencesse, aquele já está morto". O argumento da Ama é válido somente se o interesse estiver acima de tudo,- uma vez que Julieta está apaixonada, ouvimos, de sua parte, a veemente rejeição da Ama, iniciando com o expressivo "Amém", e prosseguindo com o seco: "Soubeste consolar-me / maravilhosamente". A Ama é, de fato, "velha amaldiçoada! / Oh demônio perverso!", e não voltaremos a ouvir-lhe a voz até o momento da primeira morte de Julieta na peça. Tanto quanto Mercúcio, a Ama leva-nos a desconfiar de todo e qualquer valor aparente na tragédia, exceto do compromisso mútuo dos amantes.

Na segunda morte de Julieta, não na morte de Romeu, e nem mesmo de Bruto, em Júlio César, temos o prenúncio do esplendor carismático de Hamlet. Embora bastante mudado sob a influência de Julieta, Romeu permanece sujeito à ira e ao desespero, sendo tão responsável pela catástrofe quanto Mercúcio e Tebaldo. Ao matar Tebaldo, Romeu, aos gritos, afirma ter-se tornado o "bobo da fortuna". Muito estranharíamos, se Julieta se considerasse a "boba da fortuna", pois ela é tão capaz quanto a situação o permite,- vem-nos à mente sua prece concisa: "Sé volúvel, fortuna". Talvez o que os espectadores ou leitores mais se recordem seja

140

ROMEU E JULIETA

a canção da madrugada entoada por Romeu e Julieta após a sua única noite de amor:

JULIETA

Já vais partir? O dia ainda está longe.

Não foi a cotovia, mas apenas

o rouxinol que o fundo amedrontado

do ouvido te feriu. Todas as noites

ele canta nos galhos da romeira.

É o rouxinol, amor,- crê no que eu te digo. ROMEU

É a cotovia, o arauto da manhã,-

não foi o rouxinol. Olha, querida,
para aquelas estrias invejosas
que cortam pelas nuvens do nascente.
As candeias da noite se apagaram,-
sobre a ponta dos pés o alegre dia
se põe, no pico das montanhas úmidas.
Ou parto, e vivo, ou morrerei, ficando. JULIETA
Não é o dia aquela claridade,
podes acreditar-me. É algum meteoro
que o sol exala, para que te sirva
de tocheiro esta noite e te ilumine
no caminho de Mântua. Assim, espera.
Não precisas partir assim tão cedo. t ROMEU
Que importa que me prendam, que me matem?
Serei feliz, assim, se assim o quiseres.
Direi que aquele ponto acinzentado
não é o olho do dia, mas o pálido
reflexo do diadema da alta Cíntia,
e também que não foi a cotovia,
cujas notas a abóbada celeste

141

#HAROLD BLOOM

tão longe ferem sobre nossas frentes.
Ficar é para mim grande ventura,-
partir é dor. Vem logo, morte dura!
Julieta quer assim. Não, não é dia. JULIETA
É dia,- fuge! A noite se abrevia.
Depressa! É a cotovia, sim, que canta
desafinada e rouca, discordantes
modulações forçando e insuportáveis.
Dizem que ela é só fonte de harmonia/
não é assim, pois ora nos divide.
Há quem diga que o sapo e a cotovia
mudam os olhos. Oh! Quisera agora
que ambos a voz também trocado houvessem,
pois ela nos separa e, assim tão cedo,
como grito de caça mete medo.
Oh vai! A luz aumenta a cada instante. ROMEU
A luz? A escuridão apavorante.

[III.v.]

Extremamente belo, o trecho constitui o epítome da tragédia contida nessa tragédia, pois a peça pode ser apreendida como uma canção da madrugada, um lamento, cantado fora de hora. Uma platéia embevecida, a não ser pelo trabalho de um diretor competente, pode ficar um tanto cética diante do fato de que os eventos se sucedem da maneira mais inoportuna possível. A canção da madrugada de Romeu e Julieta é desconcertante exatamente porque os dois não são iniciados nas artimanhas do amor cortês, e não se comportam de acordo com um ritual estilizado. O amante cortês, caso se demore demais, confronta a possibilidade da morte, porque a parceira é uma esposa adúltera. Mas Romeu e Julieta sabem que morte após o alvorecer seria a punição de Romeu, não por adultério, mas por haver se casado. O atrevimento sutil do drama criado por Shakespeare resulta do fato de que tudo está contra

142

ROMEU E JULIETA

os amantes: as famílias e o Estado, a indiferença da natureza, o capricho do tempo, e o movimento regressivo dos opostos cosmológicos, amor e dor. Mesmo que Romeu tivesse controlado a ira, mesmo que Mercúcio e a Ama não fossem brigões e intrometidos, a chance de o amor triunfar seria muito pequena. Esse é o subtexto da canção da madrugada, tomado explícito na queixa de Romeu: "A luz? A escuridão apavorante". O que pretendia Shakespeare, o dramaturgo, alcançar com a criação de Romeu e Julieta"? Não foi fácil para Shakespeare dominar a tragédia, mas nem todo o lirismo e a comicidade dessa peça foram capazes de adiar o alvorecer e a destruidora escuridão que se seguiria. com pequenas modificações, Shakespeare poderia ter transformado Romeu e Julieta numa peça alegre como Sonho de uma Noite de Verão. Os jovens amantes, fugindo para Mântua ou Pádua, não teriam sido vítimas de Verona, nem de falta de cronometragem, nem de opostos cosmológicos. Mas esse tipo de expediente seria intolerável, para nós e para Shakespeare: a paixão arrasadora entre Romeu e Julieta não combina com comédia. A sexualidade, por si só, condiz com a comédia, mas a sombra da morte faz do erotismo o companheiro da tragédia. Shakespeare, em Romeu e Julieta, evita a ironia chauceriana, mas toma emprestado ao Conto do Cavaleiro a idéia de que somos levados a comparecer a encontros que não marcamos. Na peça em questão, temos o encontro sublime, entre Paris e Romeu, diante do suposto túmulo de Julieta, que, em breve, tomar-se-á um verdadeiro mausoléu. O que resta sobre o palco ao final dessa tragédia é um pathos absurdo: o infeliz Frei Lourenço, um medroso que abandonara Julieta,- um Montecchio viúvo, que promete erguer uma estátua de Julieta em ouro maciço,- os Capuletos, que juram pôr um fim à rixa que já custou cinco vidas - Mercúcio, Tebaldo, Paris, Romeu e Julieta. Em qualquer produção de Romeu e Julieta que se preze, a cortina deve descer enfatizando essa ironia final, apresentada como tal, e não como imagem de reconciliação. Conforme, mais tarde, em Júlio César, Romeu e Julieta é campo de treinamento, onde Shakespeare aprende a se despojar do remorso, e abre caminho para suas cinco grandes tragédias, a começar pelo Hamlet de 1600-1601.

143

#JÚLIO CÉSAR

Assim como tantos outros da minha geração, nos Estados Unidos, li, aos doze anos, ainda na escola primária, Júlio César. Foi a primeira peça de Shakespeare que li e, embora pouco tempo depois tenha descoberto Macbeth e, ao longo dos dois anos que se seguiram, o restante da obra shakespeariana, voltar a Júlio César é, para mim, sempre uma experiência notável. Por ser tão bem-feita, tão direta e, relativamente, simples, a peça, na minha infância, era muito utilizada na escola. Porém, hoje em dia, quanto mais a releio e a analiso em sala de aula, ou a vejo encenada, mais sutil e ambígua ela me parece, não em termos de enredo, mas de personagens. E bastante difícil entender a atitude de Shakespeare com relação a Bruto, Cássio e ao próprio César, mas nisso consiste um dos pontos fortes da peça. Digo "ao próprio César", mas o papel de César é coadjuvante, numa peça que poderia ser intitulada A Tragédia de Marco Bruto. Sendo César uma figura histórica tão célebre, e o personagem mais nobre da trama, Shakespeare é obrigado a tomar-lhe emprestado o nome ao título da peça. Os personagens de maior destaque nas duas partes de Henrique IV são Falstaff e Hal, mas a série tem por título o nome do monarca que regia à época, sendo essa a prática corrente de Shakespeare. com efeito, César aparece em apenas três cenas, fala menos de cento e cinquenta versos, e é assassinado na primeira cena do terceiro ato, exatamente no meio da peça. Todavia, César está presente

JÚLIO CÉSAR

em toda a peça, conforme atesta Bruto diante de Cássio, morto pelas próprias mãos:
Júlio César, ainda és poderoso! Teu espírito vaga pela terra e faz virar nossas espadas contra nossas

próprias entranhas.

Para Hazlitt, Júlio César suscitava "menos interesse do que Coriolano", e muitos estudiosos contemporâneos são da mesma opinião,- não é o meu caso. Coriolano, conforme Hazlitt, antes de qualquer outro crítico, demonstrou, é uma reflexão profunda sobre política e poder, mas o fascínio do protagonista se deve mais ao apuro em que o mesmo se encontra do que à sua limitada consciência. Bruto é o primeiro intelectual shakespeariano, e os enigmas da sua natureza são multiformes. Hazlitt foi o primeiro a observar que o Júlio César criado por Shakespeare não corresponde "ao retrato apresentado pelo César histórico em seus Comentários", observação repetida por George Bernard Shaw, em tom mais severo:

Nem mesmo o crítico mais equilibrado pode evitar a sensação de repulsa e desprezo diante dessa paródia, em que um grande homem é apresentado como um tolo fanfarrão, enquanto o bando de malfeitores miseráveis que o destroem são aclamados como estadistas e patriotas. O Júlio César de Shakespeare não pronuncia uma frase sequer digna do personagem histórico.

Shaw preparava-se para escrever César e Cleópatra (1898), que não sobreviveu a um século, enquanto Júlio César sobrevive há quatro. A peça de Shakespeare tem as suas falhas, mas a de Shaw tem pouco além de falhas. A fonte de Shakespeare, i.e., a tradução que North fizera de Plutarco, não mostra um César em declínio, com grande visão, Shake-

"Júlio César e Antônio e Cleópatra. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Volume IX. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição.

[N.T.]

145

#HAROLD BLOOM

Shakespeare decide que a peça requer, precisamente, um César em decadência, uma mistura mais do que plausível de grandeza e fraqueza.

Mesmo representado de maneira persuasiva, esse César é de difícil compreensão. Por que é tão fácil, para os conspiradores, assassiná-lo? O poder de César é, praticamente, absoluto/ o que foi feito de seu aparato de segurança? Onde está sua guarda pessoal? Podemos até aventar que esse Júlio César, de certa maneira, busca o martírio, como meio de alcançar, a um só tempo, uma espécie de santidade e o permanente estabelecimento do Império. Contudo, o tema permanece ambíguo, tanto quanto a questão do declínio. Shakespeare não baseia Júlio César na visão de Plutarco, mas na afeição que nutrem pelo líder não apenas Marco Antônio e o povo romano, como, também, o próprio Bruto, que sente por César amor filial, e a quem César tanto estima. O que Bruto nos transmite de uma maneira, Antônio o faz de outra, e Cássio, de uma terceira, com força negativa: a grandeza de César não está em questão, apesar de decadente, e apesar da reação que possamos ter com respeito à sua ambição de se fazer rei.

César é a figura mais grandiosa representada por Shakespeare (à exceção, talvez, de Otávio, tanto em Júlio César como em Antônio e Cleópatra). Entretanto, Otávio ainda não é Augusto César, e Shakespeare evita conferir-lhe grandeza, em ambas as peças, chegando mesmo a tomá-lo um tanto antipático, uma espécie de político extremamente bem-sucedido. Embora, às vezes, tolo, e mesmo presunçoso, o Júlio César de Shakespeare é um personagem dotado de imensa simpatia, ao mesmo tempo, benévolo e perigoso. Naturalmente, é autocentrado, sempre consciente de ser um César, talvez, já ciente de seu endeusamento. E embora, em dados momentos, tenha dificuldade de enxergar o que se passa à sua volta, a avaliação que faz de Cássio torna-o o melhor observador de um determinado ser humano em toda a obra shakespeariana:

CÉSAR

Antônio! , ^

ANTÔNIO

César!

146

JÚLIO CÉSAR

CÉSAR

Ao meu lado só quero gente gorda, pessoas de cabelos luzidios, que durmam toda a noite. Aquele Cássio é seco por demais,- inculca fome, pensa muito. É indivíduo perigoso.

ANTÔNIO

Não tenhas medo dele,- não é homem perigoso, senão romano nobre e bem-intencionado.

CÉSAR Desejara

que não fosse tão magro. Pouco importa! Não o temo. Contudo, se meu nome comportasse algum medo, não conheço ninguém a que evitar eu procurasse como esse magro Cássio,

que lê muito. E um grande observador e possui vista que devassa as razões dos nossos atos,- não aprecia o teatro, como o fazes, Antônio, nem se apraz em ouvir música.

Raramente sorri, e de tal modo sempre o faz, que parece estar zombando de si mesmo, por ter-se comovido a ponto de sorrir por qualquer coisa. Indivíduos assim nunca

se sentem bem ao lado de alguém maior do que eles, sendo por isso muito perigosos. Digo-te antes o que é para temer-se, não o que temo, pois sou sempre César. Põe-te

à minha direita, pois não ouço bem deste ouvido, e dize-me o que pensas a seu respeito, usando de franqueza.

[I.ü.]

147

#HAROLD BLOOM

César está certo e Antônio, errado,- dificilmente, Shakespeare poderia encontrar uma maneira mais eficaz de demonstrar a agudeza psicológica que faz de César um

grande político e um grande soldado. No entanto, a mesma fala indica pelo menos uma entre diversas enfermidades iminentes - a surdez -, além da tendência de César

de falar de si na terceira pessoa. Cássio, como tantos romanos epicuristas, em última análise, é puritano e nutre ressentimento, devido à infelicidade de contemplar

uma grandeza que está fora de seu alcance. Bruto, estóico, não inveja o esplendor de César, mas teme o poder ilimitado, mesmo quando exercido pelo responsável e

racional César. O solilóquio em que tal temor é expresso é o que há de melhor no gênero na obra de Shakespeare até então, sendo de uma sutileza emocionante, especialmente

no trecho em *italico*:

BRUTO

Preciso é que ele morra. Eu, por meu lado,

razão pessoal não tenho para odiá-lo,

afora a do bem público. Deseja

ser coroado. Até onde influirá isso

em sua natureza, eis a questão.

É o dia claro que as serpentes chama,

aconselhando-nos a andar com jeito.

Ele, coroado? Sim, mas é certeza

corn isso darmos-lhe um ferrão, que o deixa

capaz de realizar o mal que entenda.

A grandeza exorbita, quando aparta

da consciência o poder. Para ser franco

corn relação a César, nunca soube

que as paixões ou a razão nele tivessem

qualquer preponderância. Mas é coisa

sabida em demasia que a humildade

para a ambição nascente é boa escada.
Quem ascende por ela, olha-a de frente,-
mas, uma vez chegado bem no cimo,

148

JÚLIO CÉSAR

volta-lhe o dorso, e as nuvens, só, contempla,
desprezando os degraus por que subira.

César assim fará. Antes que o faça,
será bom prevenir. E, como a luta
não poderá alegar o cùm ele é agora,
argumentemos que se a sua essência
vier a ser aumentada, é bem possível
que incorra em tais e tais extremidades.

Consideremo-lo ovo de serpente
que, chocado, por sua natureza,
se tornará nocivo. Assim, matemo-lo,
enquanto está na casca.

[II-i.]

Uma coisa é especular, "César assim fará" e prosseguir, "Antes que o faça, / será bom prevenir".
Mas é chocante que Bruto incorra, abertamente, em auto-engano:

"E, como a luta / não poderá alegar o cjeue ele é agora, / argumentemos". Isso é admitir que não há
queixa plausível contra César,- "argumentemos" quer dizer inventar
uma ficção e, em seguida, considerá-la viável. César, contrariando toda sua carreira, tomar-se-á um
tirano irracional e opressor, apenas porque Bruto assim o crê.

Por que haveria Bruto de construir tal ficção? Fora a instigação de Cássio, Bruto parece necessitar
do papel de líder da conspiração pela morte de César. A obra
de Freud Totem e Tabu poderia ser considerada uma reescritura de Júlio César-, o pai-totem deve
ser morto, seu corpo dividido e devorado pelos filhos. Embora o sobrinho
de César, Otávio, seja seu filho adotivo e herdeiro, consta que Bruto fosse filho natural de César, e
muitos estudiosos apontam as semelhanças que Shakespeare estabelece
entre os dois. Rejeito, com firmeza, a identificação feita por Freud entre Hamlet e Édipo,- Bruto, e,
mais tarde, Macbeth são os que manifestam ambivalência com
relação à figura do pai governante.

O patriotismo de Bruto, em si, encerra uma espécie de falha, pois sua identificação com Roma é
exagerada - tanto quanto a de César. É incrível que Bruto, ao aguardar
a visita noturna de Cássio e demais cons-

149

#HAROLD BLOOM

piradores, de repente, encarne a profecia de Macbeth, enunciando um solilóquio que mais parece
pertencer ao primeiro ato da "peça escocesa":

BRUTO

[...] Entre a realização de algum projeto pavoroso e a primeira idéia dele, o intervalo é um fantasma,
um sonho horrível. O gênio e os mortais órgãos permanecem
em conselho, ficando o estado do homem, como um pequeno reino, a sofrer todos os males
inerentes às revoltas.

[H.I.]

Por um momento, Bruto pressagia a imaginação proléptica de Macbeth, e "o estado do homem"
encontrará eco na fala de Macbeth, na terceira cena do primeiro ato: "Meu
pensamento, onde o assassinio é ainda/Projeto apenas, move de tal sorte/A minha simples condição
humana". Macbeth não tem a força do racionalismo de Bruto/ Bruto
não tem a imaginação fantástica do rei escocês, mas, aqui, os dois quase se fundem. A diferença é
que o "estado do homem", em Bruto, é menos assessorado, mais isolado

do que em Macbeth. Macbeth é agente de forças sobrenaturais que transcendem Hécata e as bruxas. Bruto, intelectual estóico, não será afetado por forças sobrenaturais, mas pelo confronto com sua própria ambivalência. O amor que sente por César apresenta um elemento mais negativo e obscuro do que o ressentimento que Cássio alimenta pelo mesmo César. Para esconder o sentimento ambivalente que nutre por César, Bruto decide acreditar na ficção bastante improvável de que, uma vez coroado, César viesse a se tornar um outro Tarquino. Mas tal ficção não transparece na fala final de César, ao recusar o pleito hipócrita dos conspiradores, pelo retorno de um exilado:

CÉSAR

Se eu fosse vós, pudera comover-me.

Macbeth. Tradução de Manuel Bandeira. Segunda Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 19. [N.T.]

150

JÚLIO CÉSAR

Se eu soubesse pedir, também seria maleável aos pedidos. Mas sou firme como a estrela do norte, cuja essência constante e inabalável não encontra paralelo no vasto firmamento. Ornamos os céus inúmeras faíscas, de fogo todas e indizível brilho, - mas uma apenas de lugar não muda. Assim, no mundo: de homens está cheio, homens de carne e sangue e inteligência. Mas, em tamanha cópia, um, só, conheço que, inatacável, seu lugar não deixa, sempre surdo a pedidos: sou esse homem. Deixai-me, pois, mostrar agora um pouco que, ao banir Cimber, fui constante, como constante sou, no exílio conservando-o.

[I.H.i.]

Alguns críticos consideram a atitude de César absurda, arrogante, mas é absolutamente autêntica. César idealiza a si mesmo, mas a sua percepção está correta. No mundo a que pertence, ele é a estrela do norte, e seu governo depende, em parte, de constância. A essência dessa fala é a exaltação de uma hierarquia natural tomada política. César não tem superiores naturais, e sua condição intrínseca o leva a aspirar à ditadura. Os céticos podem achar que, na verdade, a questão política aparece aqui mascarada como sendo a natural, mas a naturalidade é o grande dom de César, tão invejado por Cássio. Na peça, Júlio César, e não Bruto ou Cássio, é o artista livre de si mesmo, na vida e na morte. A impressão subjacente do público de que César é o dramaturgo provoca a desconcertante sensação de que a sua morte é um auto-sacrifício, em nome dos ideais do Império. Considero a sensação desconcertante porque reduz Bruto, cuja história, nesse caso, deixa de ser trágica. Chego a achar que o próprio Shakespeare - especialista em reis, idosos e fantasmas - atuasse como Júlio César. César quer a coroa e (segundo

15!

#HAROLD BLOOM

Plutarco, na tradução de North) novas conquistas na Partia, - Shakespeare está às vésperas de escrever as grandes tragédias: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth e Antônio e Cleópatra. O relativo distanciamento do dramaturgo em Júlio César permite uma concentração interna de forças, talvez, conforme o próprio César concentrava-se antes de empreender uma conquista. Cesarismo e tragédia triunfam juntos. Os verdadeiros derrotados da peça são Bruto e Cássio, e não César, e os vencedores não são Marco Antônio e Otávio, que surgem para o confronto cosmológico que ocorrerá em Antônio e Cleópatra. César e Shakespeare são os vencedores/ é correto que a fala mais conhecida da peça celebre a grandeza de César:

CÉSAR

Muito antes de morrer, morre o covarde, - só uma vez o homem forte prova a morte. Das coisas raras que tenho ciência, sempre me pareceu a mais estranha terem os homens

medo, embora saibam que a morte, um fim a todos necessário, vem quando vem.

[II.ii.]

Não se trata, exatamente, da posição de Hamlet, quando afirma "o estar pronto é tudo", pois Hamlet refere-se a algo mais ativo, à determinação do espírito mesmo quando o corpo fraqueja. César, apostando na eternidade, recorre a uma retórica que está abaixo dele, e que Hamlet teria satirizado:

CÉSAR

Os deuses fazem isso

para vergonha, só, da covardia.

César fora animal sem coração,

se hoje, de medo, não saísse à rua.

Não,- César vai sair. Sabe o perigo

que mais do que ele é César perigoso.

Somos dois leões, nascidos num só dia,-

152

JÚLIO CÉSAR

mas o mais velho eu sou e o mais terrível.

César sairá.

[II.ii.]

O tom bombástico, de que Ben Jonson faria troça, possui aqui uma função importante: impedir que César se torne um personagem tão apreciado que o ato de Bruto provoque o nosso antagonismo. É difícil caracterizar o Bruto criado por Shakespeare. Considerá-lo herói-vilão seria um equívoco flagrante,- Bruto nada tem de marloviano.

Contudo, parece arcaico, tão arcaico quanto Júlio César, se contrastado com Marco Antônio e Otávio. Um herói trágico de caráter estóico talvez seja algo impossível.

Tito Andrônico, ao contrário do que muitos críticos pensam, não seria um exemplo, como vimos anteriormente. Bruto procura colocar a razão acima da emoção, mas, na prática, apunhala César (segundo alguns, nas partes íntimas) e, em seguida, confronta a primeira reação do povo - "Que César ele seja!" -, após ter explicado por

que matou Júlio César, caro amigo senão pai, embora menos caro a ele do que a Roma.

Bruto é um enigma extremamente interessante, para Shakespeare e para nós. Chamar Bruto de esboço de Hamlet é destruir o pobre Bruto, que não possui sequer vestígios

de espiritualidade, despojamento, ou carisma, embora todos na peça o considerem o típico romano carismático, no estilo de César. Marco Antônio tem muito mais energia,

e Cássio, mais intensidade,- porém, quem - e o que - é Bruto? Se partisse dele próprio, a resposta seria: Bruto é Roma, Roma é Bruto, o que, a um só tempo, revela-nos

muito e quase nada. A "honra" romana é encarnada em Bruto,- mas não estaria, também, presente em Júlio César? César é um político,- Bruto toma-se líder de uma conspiração,

exemplo extremo de política. E, no entanto, Bruto não tem a capacidade de se desenvolver,- uma estranha cegueira o domina até o fim:

Compatriotas,

o coração me salta de alegria

pelo fato de nunca haver achado

ninguém que não me houvesse sido fiel.

153

HAROLD BLOOM

Essas vinte palavras são bastante comoventes,- porém, levam a platéia a indagar foste fiel a Júlio César? com toda certeza, Bruto está mais atormentado do que admite,-

suas palavras antes de morrer são:

César, podes

acalmar-te,- contente a morte aceito,

como no instante de ferir-te o peito.

[V.v.]

Cássio morre, não no mesmo espírito, mas com uma declaração semelhante:
César, foste vingado, justamente
com a mesma espada que te deu a morte.

[V.iii.]

O fantasma de César identifica-se para Bruto, num momento genial, como "O espírito do mal, Bruto",- com efeito, César e Bruto têm o mesmo espírito. É possível que Shakespeare não considerasse nocivo o espírito do cesarismo, mas deixou a questão um tanto ambígua: "Estamos contra o espírito de César", Bruto afirma, instigando os conspiradores no segundo ato,- mas será que estão mesmo? Serão capazes disso? A inclinação política de Shakespeare, tanto quanto a religiosa, permanece desconhecida. Tenho as minhas suspeitas de que Shakespeare não professasse política nem religião, possuindo apenas uma visão do que era menos ou mais humano. O Júlio César shakespeariano é, ao mesmo tempo, inteiramente humano e, conforme ele próprio percebe, mais que humano, um deus mortal. Sua genialidade - na História, em Plutarco e em Shakespeare - foi fundir-se com Roma. Bruto tenta em vão fundir-se com Roma, e permanece Bruto, pois César apoderou-se de Roma para sempre. A meu ver, parte da ironia da peça advém da insinuação de que nenhum romano, em sã consciência, seria capaz de confrontar o espírito de César, assim como inglês algum poderia confrontar o espírito de Elisabete. Roma estava mais do que pronta para o cesarismo, assim como a Inglaterra e a Escócia o estavam para o

154

#JÚLIO CÉSAR

absolutismo Tudor-Stuart. Harold Goddard designa Falstaff, Rosalinda e Hamlet representantes de César,- Falstaff refere-se ao "romano de nariz adunco", Rosalinda fala da "fanfarronada hiperbólica de César", com sua gabolice, "Cheguei, vi e venci",- e Hamlet, no cemitério, compõe um epitáfio irreverente:

César, imperador, morto e em barro mudado Poderia vedar um furo contra o vento.

Essa terra que pôs o mundo apavorado Vai tapar na parede um sopro friorento!

Caso Shakespeare se identificasse com alguns de seus personagens, esses três seriam bons candidatos, mas isso não nos aproximaria de César e Bruto. De qualquer maneira, não concordo com a opinião dos estudiosos com respeito às inclinações políticas de Shakespeare, e nenhum personagem em Júlio César é bem-sucedido. César desintegra-se, Bruto é sempre confuso, e temos pouca escolha, entre Cássio, de um lado, e Marco Antônio e Otávio, do outro: são todos políticos mesquinhos. Supostamente, Bruto e Cássio defendem a República Romana, mas seus planos culminam na chacina de César,- seu grito de "Independência, liberdade e ordem!" é ridículo. Bruto, o romano mais nobre do grupo, como sabemos, é inepto na exortação feita diante do corpo de César, especialmente, ao dizer para o povo.- "Por me haver amado César, pranteio-o", e não "Por amar César". A exortação de Marco Antônio, verdadeira obra-prima, talvez seja o trecho mais famoso de Shakespeare, mas é, também, meio caminho andado na direção de Iago. Não me sai dos ouvidos o mais belo floreio retórico de Antônio:

(...) Que queda essa,

caros concidadãos! Eu, vós, nós todos
nesse instante caímos.

[III.Ü.]

Híimlfi e Macbetb. Traduções de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Segunda Edição Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1995, p. 154. [N.T.]

155

#HAROLD BLOOM

Eis o maior triunfo de César a promulgação de seu mito, por meio da perigosa eloquência de Antônio Na morte, César devora toda Roma

Ao final da peça, Bruto, com motivação ambivalente e "nobre", terá morto César, Antônio, por vingança e sede de poder, terá criado uma comoção à moda de Iago "Desgraça, estás de pé, toma ora o curso / que bem te parecer""

Sempre cauteloso com um poder estatal que havia executado Marlowe, torturado e causado a morte precoce de Kyd, Shakespeare faz uma pilhéria sutil na cena em que a multidão enfurecida arrasta Cma, o poeta, por um engano de identidade "Despedaçai-o por causa de seus maus versos", afirmam, e Cma tem o mesmo destino de Marlowe e Kyd Shakespeare, a despeito de tendências políticas, não queria ser despedaçado por causa de seus versos, bons ou maus Júlio César sempre foi - e será - uma peça propositadamente ambígua

A Tragédia de Júlio César é um drama muito bem construído, de extraordinário conteúdo poético, contudo, é considerada fria por inúmeros especialistas O maior de todos, Samuel Johnson, observou, com perspicácia, que Shakespeare se submete ao tema Nessa tragédia, vários trechos merecem atenção, e a contenda e reconciliação de Bruto e Cássio são celebradas universalmente Em mim, porém, a trama jamais causou grande comoção, chego a considerá-la um tanto fria e inócua, comparada a outras peças de Shakespeare, a maneira com que Shakespeare se prende à História e aos costumes romanos parece haver bloqueado o vigor natural de sua genialidade Johnson estava absolutamente certo, em Júlio César, algo inibiu Shakespeare, embora não creio que tal inibição tenha sido causada pela tradução de Plutarco feita por North, nem pelo estoicismo romano É preciso buscar outras causas, talvez, a questão do assassinato de um tirano, conforme sugeriu Robert Miola Na época em que Shakespeare

JÚLIO CÉSAR

escrevia a peça, papas já haviam excomungado Eshabete, e católicos conspirado sua morte O César de Shakespeare é um tirano benigno, comparado ao terror institucionalizado que advirá com Antônio e Otávio É possível que Shakespeare, sutilmente, esteja demarcando os limites do julgamento da tirania quem pode estabelecer se um monarca é ou não é um tirano? O povo se comporta como turba e, na guerra civil que se segue à morte de César, em agressividade, ambos os lados são piores do que César, o que, na prática, sugere um certo apoio a Eshabete No entanto, não se pode afirmar que a controvérsia a respeito do assassinato de um tirano tenha sido o fator que inibiu Shakespeare na peça em discussão, por mais cauteloso que o dramaturgo fosse quanto à possibilidade de desagradar o poder estatal

A meu ver, a peça apresenta uma curiosa carência, desejamos - e precisamos - saber mais sobre a relação entre César e Bruto do que Shakespeare nos oferece César aceita a morte, quando Bruto, o seu Bruto, desfere o golpe fatal "Então, que morra César"" Plutarco confirma o rumor espalhado por Suetônio, de que Bruto era filho natural de César Surpreendentemente, Shakespeare não faz uso dramático dessa fascinante possibilidade, e, decerto, devemos indagar por quê" Shakespeare está tão distante de querer invocar a relação entre pai e filho (conhecida por todos na platéia que, como ele, tivessem lido Plutarco na tradução feita por North), que não permite grandes contatos entre César e Bruto antes da cena do assassinato O único encontro anterior é absurdamente banal César pergunta que horas são, Bruto responde que são oito horas da manhã, e César agradece a Bruto "pelo trabalho e cortesia"" As palavras seguintes serão as últimas que trocarão Bruto ajoelha-se e beija as mãos de César ("sem honra", vaidoso, ele insiste), como parte do dissimulado pleito pelo fim do exílio de Públio Címber César, chocado, exclama "Como" Bruto!", e mais tarde observa que nem mesmo Bruto fora capaz de demovê-lo "Bruto não se ajoelhou sem obter nada"" Portanto, a relação entre César e Bruto não constitui, para Shakespeare, um ponto de partida, antes, o dramaturgo a evita, como se a mesma viesse a complicar, desnecessariamente, a tragédia de César - e a tragédia de Bruto

#HAROLD BLOOM

Shakespeare teria cometido aqui um de seus raros erros, pois, se atentar bem, a platéia percebe uma certa falha na peça, conforme, a meu ver, o fez Samuel Johnson Bruto, no solilóquio do pomar e em outros momentos, deixa transparecer uma ambivalência com respeito a César, o que Shakespeare não chega a desenvolver Caso temesse somar parnicídio a regicídio, o dramaturgo deveria ter desenvolvido, de alguma outra maneira, a forte ligação existente entre César e Bruto, mas não o faz No discurso durante os funerais de César, Antônio diz que Bruto era "o anjo" de César (seu querido, talvez, até seu conselheiro), e acrescenta que o povo estava ciente de tudo isso, mas não chega a indicar por que Bruto era tão caro a César Decerto, o povo romano na ação da peça, assim como a platéia, tinha conhecimento do elo que existia entre os dois homens E como se o próprio Edmundo, em Rei Lear, arrancasse os olhos de Gloster É possível que a ausência do desenvolvimento da relação entre César e Bruto tenha decepcionado Shakespeare tanto quanto a nós, e que essa deficiência explique a frustração que a peça nos causa De qualquer maneira, a relação misteriosa entre César e Bruto faz com que Bruto, e não Otávio, pareça ser o herdeiro legítimo de César Sem dúvida, Bruto possui grande auto-estima, bem como uma noção de destino que vai além da linha de descendência do Bruto que expulsou os Tarquinos Se souber que, na verdade, não é um Bruto, mas um César, Bruto possuirá redobrado orgulho e ambivalência Embora, após o assassinato de César, Bruto afirme que "a dívida / da ambição já foi paga", este parece estar pensando numa outra dívida Shakespeare não exclui (nem inclui) tais possibilidades Mas uma relação entre pai e filho seria a melhor explicação para elucidar a ambigüidade de Bruto Volto à pergunta por que Shakespeare não desenvolve tal relação na peça? Pelo menos, o relacionamento dana a Bruto um motivo de caráter pessoal para se deixar seduzir pela conspiração de Cássio, motivo esse, talvez, aberto à especulação infinita O patriotismo é o tema que cerca Bruto, a função do personagem é salvar do cesansmo uma Roma mais antiga e nobre Shakespeare recusa-se a colocar em evidência a razão pela qual Bruto seria "o anjo" de César, mesmo sendo a técnica da

JÚLIO CÉSAR

"evidenciação", conforme mais tarde pretendo demonstrar, um aspecto central da originalidade shakespeareana, o elemento mais elíptico da arte de Shakespeare Ao evitar pôr em evidência, ou sequer sugerir, o motivo pelo qual Bruto seria "o anjo" de César, o dramaturgo permite que, ao menos, a elite entre os espectadores imagine ser Bruto filho natural de César Sendo Cássio cunhado de Bruto, presume-se que esteja a par desse fato, o que confere um cunho especial à célebre fala em que consegue a adesão de Bruto

CÁSSIO

Ele cavalga, amigo, o mundo estreito
como um outro Colosso, enquanto os homens
pequeninos lhe andamos por debaixo
das pernas gigantescas e espreitamos
por toda parte, a fim de ver se túmulos
desonrados achamos Há momentos
em que os homens são donos de seus fados
Não é dos astros, caro Bruto, a culpa,
mas de nós mesmos, se nos rebaixamos
ao papel de instrumentos Bruto e César"
Que pode haver nessa palavra "César",
para soar melhor que vosso nome?

Escrevei-os a par, tão belo é o vosso
como o dele, não menos Pronunciai-os
tanto um como outro assenta bem na boca.
Pesai-os, equilibram-se Valei-vos
deles para esconjuros, é certeza
que "Bruto" fará vir qualquer espírito
com a mesma rapidez que o fará "César"
Em nome, pois, dos deuses em conjunto,
dizei-me de que pratos nosso César
se alimentou para ficar tão grande?
Tempo, estás conspurcado" Já perdeste,
Roma, a semente de teu sangue nobre"
159

#HAROLD BLOOM

Que idade, das inúmeras passadas desde o grande dilúvio, ficou célebre por um homem somente?
Quem já disse, ao referir-se a Roma, que seus muros uma pessoa, apenas,
abarcavam? Roma aí está, sendo realmente grande, se dentro dela só houver um homem.
Oh! Ambos nós de nossos pais ouvimos que outro Bruto já houve, que aceitara com igual
disposição em Roma a corte postar o diabo ou um rei.

PARTE IV

[I.H.]

Num texto carregado de finíssima ironia, os versos ""Bruto" fará vir qualquer espírito / com a
mesma rapidez que o fará "César"", talvez, sejam os mais irônicos
da peça, pois o espectro de César se revela como "Teu espírito mau, Bruto". E no momento em que
Cássio fala de "nossos pais", a ironia é cortante, audaciosa. O personagem
de Bruto é aberto porque Shakespeare explora a ambigüidade da relação entre César e Bruto, sem
jamais definir as bases de tal relacionamento. Júlio César é particularmente
interessante como um estudo das sombras que pairam sobre o parricídio, mas Shakespeare evita
dramatizar esse peso na consciência de Bruto.

AS ALTAS COMÉDIAS

160

#10

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

De modo geral, sempre houve consenso crítico quanto à seleção das melhores peças escritas por
Shakespeare. Críticos, espectadores e leitores preferem *Sonho de uma
Noite de Verão*, *Como Gostais* e *Noite de Reis* entre as comédias, além de *O Mercador de Veneza*,
apesar do sentido sombrio contido em *Shylock*. As duas partes de *Henrique
IV* são altamente conceituadas entre os dramas históricos, e *Antônio e Cleópatra*, com toda justiça,
concorre com as quatro grandes tragédias: *Hamlet*, *Otelo*, *Rei
Lear* e *Macbeth*. Entre os chamados romances, *Conto do Inverno* e *A Tempestade* são,
universalmente, preferidos. Muitos críticos, e aqui me incluo, destacam *Medida por
Medida*, entre as "peças-problema".

Mas todos temos nossas predileções pessoais, na literatura e na vida, e nenhuma peça
shakespeariana proporciona-me deleite tão verdadeiro como *Trabalhos de Amor
Perdidos*. Não teria como argumentar que, em termos de realização estética, a peça se equipara às
quatorze mencionadas acima, mas alimento a ilusão de que Shakespeare
sentisse uma energia singular e especial ao escrevê-la. *Trabalhos de Amor Perdidos* é um banquete
da linguagem, um espetáculo pirotécnico em que Shakespeare parece
buscar os limites de sua destreza verbal e descobre que estes não mais existem. Mesmo John Milton
e James Joyce, os maiores mestres do som e do sentido a escreverem
em língua inglesa depois de Shakespeare, jamais superariam a exuberância lingüística de *Trabalhos
de Amor Perdidos*. Infelizmente, nunca assisti a uma montagem dessa

extravagante

163

#HAROLD BLOOM

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

comédia que chegasse a fazer jus ao brilhantismo verbal do texto, mas continuo esperançoso de que algum diretor genial nos presenteie com uma produção que o faça.

Trabalhos de Amor Perdidos, em si, constitui uma ópera, e não um libreto endossável por uma ópera, embora seja exatamente isso que a ficção de Thomas Mann realize em Doutor Fausto (1947), em que Adrian Leverkühn, demoníaco compositor alemão modernista, toma Trabalhos de Amor Perdidos

o menos wagneriana possível, o mais distante da natureza demoníaca e da característica teatral do mito: um renascimento da ópera bufa, em espírito de troça, da paródia mais artificial sobre o artificial, algo altamente jocoso e altamente ornado, com o objetivo de ridicularizar o asceticismo afetado e o eufuísmo que era a menina dos olhos dos estudos clássicos. Ele falava do assunto com entusiasmo, o que ensejou a oportunidade de colocar o desengonçado "natural" ao lado do cômico sublime e tomar ambos ridículos. O heroísmo ultrapassado, a bravata, a etiqueta exagerada surgem de eras esquecidas na pessoa de Dom Armado, segundo Adrian, acertadamente, uma figura operática.

Mann capta grande parte do tom e do método de Trabalhos de Amor Perdidos, embora atribua um pouco de sua própria ironia à peça de Shakespeare. Por mais alegre que seja a exuberância lingüística de Shakespeare, em Trabalhos de Amor Perdidos, diversos tipos de ironia aparecem, nenhum dos quais se aproxima da ironia encontrada em Mann. Biron, o protagonista, é um grande narcisista que busca a própria imagem nos olhos das mulheres e encontra a catástrofe em Rosalina, com seus cabelos negros, e que "em vez de olhos, ostenta / duas bolas de piche". Através dos séculos tem-se conjeturado a ligação de Rosalina com a Dama Morena dos Sonetos, suposição sustentável pela ausência de qualquer justificativa no texto da peça para o receio de traição que Biron sente com respeito a Rosalina:

BIRON

Ora vede! , - , -"-- , ^
Será possível? Eu, apaixonado!
Eu, que fui sempre o açoite de Cupido,
verdadeiro carrasco dos suspiros
amorosos, o crítico, ou melhor:
guarda-noturna sempre de vigília,
severo preceptor desse menino,
mortal cheio de empáfia como poucos!
Esse chorão de cueiros, rabugento,
menino-velho, míope, anão-gigante,
dom Cupido, regente dos sonetos
amorosos, senhor de mãos vazias,
ungido soberano dos suspiros
e gemidos, de todos os madraços
e descontentes, príncipe temido
das saias, rei de todas as braguilhas,
único imperador, grande caudilho
dos meirinhos vagantes. Oh, meu pobre
coração! Ficar eu como seu cabo!
Terei de usar-lhe as cores como simples
saltimbanco? Eu, a amar? Fazendo a corte?
Procurando uma esposa? E logo qual?

Verdadeiro relógio da Alemanha,
que em conserto está sempre e desmanchado
e que horas não dá certas, salvo quando
vigiado, para andar sempre no passo.
E o que é pior: tomar-me, assim, perjuro!
E mais, ainda: amar a pior das três!
Aquela bicha branca, de sobrolhos
de veludo, que, em vez de olhos, ostenta
duas bolas de piche, sim, que, certo,
há de realizar o feito, embora tenha
como eunuco o próprio Argo de vigia.
A suspirar por ela! Estar de guarda!
Rezar por ela! Vamos! É o castigo

164

165

#HAROLD BLOOM

que Cupido me impõe, por eu ter feito pouco caso de seu onipotente pequenino poder. Mas, que tem
isso? Hei de amar, escrever, fazer a corte, gemer e suspirar. Alguém
teria de escolher minha dama,- serei eu,- para Joana há de haver algum sandeu.*

[III.i.]

A vingança de Cupido promete traição (conforme nos Sonetos), e a enigmática e agressiva Rosalina
pode constituir uma pista para a história relatada nos Sonetos.

O que há de misterioso em Trabalhos de Amor Perdidos não é o suposto hermetismo, mas o
relacionamento oculto entre Biron e Rosalina, personagens que parecem ter
uma "pré-história", a qual Shakespeare evita colocar, abertamente, em evidência, dando apenas
alguns toques geniais como, por exemplo, no primeiro encontro entre
os dois personagens na peça:

BIRON

Certa vez não dançamos em Brabante? ROSALINA

Certa vez não dançamos em Brabante? BIRON

Tenho certeza. ROSALINA

Então por que essa inútil pergunta? BIRON

Não deveis ser tão vivaz. ROSALINA

Sois culpado, esporeando-me desta arte.

* Os Dois Cavalheiros de Verona e Trabalhos de Amor Perdidos Tradução de Carlos Alberto Nunes
Volume II. São Paulo Edições Melhoramentos, s.d Todas as citações
referem-se a essa edição [NT]

166

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

BIRON

Cansa depressa o espírito ligeiro.

ROSALINA

Mas, antes joga ao solo o cavaleiro.

BIRON

Que horas são? ROSALINA

As horas que o bobo diz. BIRON

Que disfarce feliz! ROSALINA

Feliz é o rosto oculto. BIRON

Deus vos aumente o culto.

ROSALINA

Se não entrardes nele. BIRON

Já me acho fora dele.

[H.i.]

A essência do personagem de Biron está contida nas palavras, desprovidas de preocupação, no momento em que ele encontra uma dama de companhia francesa em Navarra:

"Certa vez não dançamos em Brabante?"

Trabalhos de Amor Perdidos é um título excelente, exato, mas Certa Vez Não Dançamos em Brabante? seria, também, bastante adequado, pois expressa a grande sofisticação dessa comédia. A fala de abertura da peça, em que o Rei de Navarra se dirige aos "nobres colegas" - Biron, Longaville e Dumaine -, tem todos os estigmas do barroco cômico:

Possa a Fama, que em vida todos buscam, gravar-se em nossos túmulos de bronze e amparar-nos da Morte perniciosa, quando, apesar da ação voraz do Tempo,

167

#HAROLD BLOOM

nos propiciar o esforço do presente
a honra que há de embotar-lhe o alfanje agudo
e nos fizer herdeiros incontestes
de toda a Eternidade. Por tudo isso,
bravos conquistadores - sim, que o sois,
vencendo as vossas próprias afeições
e a força incalculável dos desejos
que o mundo vos desperta - por tudo isso,
o nosso edito agora publicado
em todo o seu rigor será mantido.

Navarra vai tomar-se o grande assombro
do mundo,- nossa corte, uma pequena
academia, calma e circunspecta
no que tem relação com a arte da vida.

[I.i.]

A troça à eloquência aqui presente, com vocabulário rebuscado que fala em morte, tempo, luta e desejo, não chega a esconder a musicalidade shakespeariana que tanto aproxima esses versos dos Sonetos. Embora cauteloso, no sentido de manter-nos distantes de Biron e dos outros excêntricos de Trabalhos de Amor Perdidos, Shakespeare parece ser incapaz (ou, pelo menos, relutante) de manter-se distante da encantadora, embora negativa, Rosalina. Do ponto de vista emblemático, a peça refuta a visão de Biron - um tanto prometeica, um tanto narcisista - quanto aos olhos das mulheres, quanto às fascinantes e opacas "bolas de piche" que ostenta o rosto de Rosalina.

Protestando contra a proibição de contato com mulheres em Navarra durante os três anos da pequena Academia, Biron oferece-nos a apoteose de um olhar feminino:

Vaidade é tudo, então,- mas a suprema
vaidade é a que conosco em dor se extrema,
como a mente nos livros mergulhamos
em busca da luz pura que, magana,
nos cega, sem de nós nos importarmos. " " "

168

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

Anelando mais luz, a luz se engana. Assim, querendo achar no escuro a luz, acabais por não ver: prêmio de truz! Ensinai-me, ao invés disso, como a vista possa em olhos fixar de extremo encanto, que, ofuscando-a, lhe valha por conquista tão radiosa que à mente causa espanto. Comparo o estudo aos raios do sol claro que perscrutar não pode o olhar mesquinho/ sempre foi despiciendo o lucro avaro que nos vem de alfarrábio ou pergaminho. Os padrinhos terrestres da luz pura, que aos astros sabem dar nomes em messe, não têm nas belas noites mais ventura do que o pastor que a todos

desconhece. Saber muito é de nomes ser zeloso, trabalho de padrinho carinhoso.

[I.i.]

A essência do trecho está contida no verso:

Anelando mais luz, a luz se engana.

Harry Levin assim explica o trecho: "o intelecto, em busca do saber, rouba à visão a luz do dia", numa glosa convincente da polêmica levantada por Biron contra o estudo solitário. Procurando olhos de "extremo encanto", Biron cai na cilada de Rosalina, que avisa às outras damas: "[Seus] olhos não cessavam de aprestar-lhe / pábulo para o espírito". Explorando, com perspicácia, a noção de que os homens se apaixonam, principalmente, em decorrência do estímulo visual, enquanto as mulheres o fazem de maneira mais abrangente e sutil, Shakespeare segue no enalço dos quatro jovens conquistadores, que, ofuscados, buscam seus objetos de desejo, as amadas desconfiadas e evasivas.

169

#HAROLD BLOOM

Boyet, conselheiro da Princesa da França, percebe que Navarra se apaixonara pela jovem, à primeira vista:

BOYET

Todo o seu ser, agora, aos olhos se acolheu,
de cuja corte espia, ansiando um mundo seu,-
vaidoso o coração com vossa efigie amada,
aos olhos uma luz transmite inusitada.
Por só poder falar, a língua, aborrecida,
deseja também ver, caindo na corrida.
Nos olhos se concentra a turba dos sentidos
para a beleza ver que os traz tão confundidos,
como jóias de preço em límpido cristal
que deseja adquirir um comprador real,
e que com brilho novo esplendem no mostruário
convidando o transeunte a um gasto extraordinário.
As notas marginais do rosto a toda gente
revelam quanto a vista em confessar consente.
Dar-vos-ei a Aquitânia e o que do rei quiserdes,
se, acorde com meu gosto, um beijo nele derdes.

[H.Í.]

As palavras "Nos olhos se concentra a turba dos sentidos" resumem o despotismo erótico do olhar masculino. No soneto a Rosalina, Biron diz que ela tem "na voz [...] o trovão, no olhar o raio santo [de Júpiter]", constatação triste e masoquista que o amante desprezado desenvolve em um devaneio em prosa:

BIRON

O rei está caçando cervo,- eu me açulo a mim próprio,- eles põem visgo na armadilha,- eu me deixo prender no visgo que suja a gente. Sujar! Que termo horroroso!
E agora, como dizia o louco: acomoda-te, tristeza! Assim digo eu também, que não sou menos louco. Boa conclusão, espírito! Pelo Senhor! Este amor é tão furioso quanto Ajaz,- mata carneiros como me mata,-

170

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

logo, não passo de um carneiro. Mais uma boa conclusão. Não quero amar,- se o fizer, que me enforcuem. Palavra de honra, não quero. Ah! Mas aqueles olhos... Por esta luz, se não fossem os olhos, não a amaria. Sim, é só por causa daqueles dois olhos. O certo é que não faço outra coisa no mundo, se não mentir pelos gorgomilhos. Pelo céu, estou amando! E com isso aprendi a rimar e a ser melancólico,- aqui está a parte das

rimas, e aqui a melancolia. Bem,- a estas horas ela já está de posse de um dos meus sonetos,- o bobo o levou, o louco o escreveu, a senhorita ficou com ele. Caro bobo,- mais caro louco, ainda,- caríssima senhorita! Pelo mundo! Daria tanto apreço a isso como a um alfinete, se soubesse que os meus companheiros se encontram no mesmo caso. Aí vem vindo um deles, com um papel na mão. Deus lhe conceda a graça de suspirar!

[IV.iii.]

Os outros três preferem lamuriar-se em poesia, sendo o Rei o primeiro, com um soneto a respeito dos olhares luminosos da Princesa da França, seguido de Longaville, com um soneto que celebra a divina retórica do olhar da amada, e Dumaine, com uma ode um tanto carente em termos de obsessão ocular. Uma vez que os quatro estudiosos da Academia de Navarra revelam-se traidores de seus ideais ascéticos, Biron resume a conversão ao erotismo numa fala que, para a maioria dos especialistas, indica o ponto central da peça:

BIRON

O saber é tão-só o complemento de nós próprios, que se acha onde estivermos. Quando nos belos olhos de uma jovem nos miramos, não vemos, por acaso, também nosso saber? Fizemos voto, milordes, de estudar, mas repudiamos com o juramento os verdadeiros livros. Milorde, e vós, e vós, quando acharíeis -

171

#HAROLD BLOOM

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

dizei-me - com o pesado raciocínio,
a inspiração com que vos opulentam
os olhos das cultoras da beleza?
As outras artes todas se confinam
no cérebro,- por isso, os seus adeptos
estéreis mal alcançam uma colheita
mesquinha, após trabalho fatigante.
Mas o amor, aprendido de começo
nuns olhos de mulher, não se empareda
na cabeça,- senão, com a agilidade
de todos os espíritos, se espalha
com a rapidez do pensamento em nossas
faculdades, a todas redobrando
de potência e deixando-as muito acima
de seus próprios ofícios e funções.
Visão mais nobre aos olhos ele empresta,-
o amante vê mais longe do que as águias,-
o amante escuta os sons que o próprio ouvido
do ladrão cauteloso não percebe,-
possui tato mais fino e delicado
do que os comos sensíveis das serpentes
de concha,- o paladar do amor demonstra
que Baco é um grosseirão no que aprecia.
Não é o amor, em ousadia, um Hércules,
nas árvores trepando das Hespérides?
Sutil como uma esfinge? Doce e músico
como a lira de Apoio, com seus próprios
cabelos temperada? Quando fala
o amor, na voz dos deuses acalenta
todo o céu com harmonia irresistível.

Não devera escrever nenhum poeta,
sem que primeiro a tinta temperasse
nos suspiros do amor. Só então seus versos
até ouvidos selvagens prenderiam
e infundiriam brandos sentimentos
de humildade no peito dos tiranos.
Dos olhos da mulher eu deduzo isto:
São eles que irradiam a fagulha
viva de Prometeu,- as artes todas
e os livros eles são, a academia
que abrange, explica e nutre o mundo inteiro.
Sem eles nada pode haver perfeito.
Postes loucos, portanto, ao renunciardes
estas mulheres, e o serieis, ainda,
se a jura formulada mantivésseis.
Pela sabedoria, pois, que é termo
que todos amam,- ou, melhor em nome
do amor, que é palavra que ama a todos,-
ou no nome dos homens, os criadores
das mulheres,- ou, ainda, em nome delas,
por quem somos quem somos: esqueçamos
o juramento, a fim de nos salvarmos,-
se não, nos perderemos, para sermos
fiéis ao juramento. A religião
nos manda ser perjuros neste caso,-
a própria Caridade a lei nos dita.
E quem conseguiria separar
da Caridade o Amor?

[IV.iii.]

O trecho é o triunfo retórico de Biron, e uma fina paródia do triunfo erótico masculino - ontem, hoje e amanhã. Não será preciso recorrer à crítica feminista para apontarmos o narcisismo exacerbado que Biron tanto exalta: Quando nos belos olhos de uma jovem nos miramos, não vemos, por acaso, também nosso saber?

172

173

#HAROLD BLOOM

Contemplam a si próprios, e a si próprios pretendem amar. Biron contempla o próprio reflexo, com mais clareza do que nunca, nos olhos negros de Rosalina, e, assim, apaixonase, perdidamente, por si próprio. Freud daria a sua versão desse conceito shakespeariano através da observação implacável de que a libido, dirigida ao objeto, parte do ego, mas sempre poderá ao ego retornar. Biron, tão apaixonado pelas paravras quanto por si mesmo, exalta o incremento pragmático da força sensual que se dá na paixão hercúlea e prometeica. Sua rapsódia é destituída de qualquer preocupação com Rosalina, objeto ostensivo de sua paixão: a redobrada "potência" que o amor confere surge a partir do roubo da "fagulha viva de Prometeu" que habita o olhar feminino, roubo esse que parodia Romanos 13:8: "Pois quem ama o outro cumpriu a lei". A veemente blasfêmia de Biron ("A religião / nos manda ser perjuros neste caso/ / a própria Caridade a lei nos dita. / E quem conseguiria separar/ da Caridade o Amor?"), que encerra o quarto ato, põe fim à Academia de Navarra e leva à crise (cômica) da peça, em que os trabalhos do amor serão perdidos. Mas a trama contém mais do que a campanha de Biron e seus parceiros pelo amor das damas de França/ assim sendo,

volto-me para os fantásticos comediantes criados pela alegria de Shakespeare:

Dom Adriano de Armado e seu pajem, o esperto Moth,- o pedante Holofernes e Sir Nataniel, o cura,- Costard, o bobo, e Dull, o oficial de justiça.

Em Trabalhos de Amor Perdidos, assim como em Sonho de uma Noite de Verão e Como Gostais, as classes sociais misturam-se de maneira amigável. O Príncipe Hal, no ciclo de peças sobre Henrique IV, tem plena consciência de que se sente bem em meio ao povo, ao passo que Malvílio, em NoitedeReis, fracassa devido a aspirações eróticas que não condizem com o seu status social. Mas em peças que C. L. Barber chamou de "comédias festivas", existe uma espécie de idealização pragmática das relações de classe. Barber atribui tal idealização "à capacidade de Shakespeare de criar pessoas que vivem em grupos estabelecidos, em que todos se

174

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

conhecem e coexistem ao longo das estações do ano". Essa percepção expressa muito bem a serenidade observada entre as classes sociais em Trabalhos de Amor Perdidos, em que a única tensão é a contenda entre a eloqüente sensualidade e o sábio desdém. O delírio da linguagem, triunfante na espirosidade de Biron, um proto-Falstaff, está também presente nos diálogos entre Armado e Moth, Holofernes e Nataniel, e Costard, o bobo e qualquer pessoa que lhe cruze o caminho. O pequeno Moth, gênio de retórica infantil, é de uma aptidão impressionante, ao derrotar o quixotesco Armado, embevecido pelo menino:

ARMADO

Nesta altura desejo confessar que estou apaixonado,- e como amar é indigno de um soldado, estou apaixonado de uma rapariga indigna. Se fosse bastante sacar da espada contra o humor da afeição, para livrar-me de seu pensamento réprobo, eu aprisionaria o Desejo e o trocaria com qualquer cortesão francês por um cumprimento da moda.

Considero humilhante suspirar,- penso que é meu dever abjurar de Cupido. Conforta-me, pequeno: quais são os grandes homens que se apaixonaram?

MOTH

Hércules, mestre.

ARMADO

Dulcíssimo Hércules! Mais uma autoridade, meu querido,- cita-me outras, doce menino, mas que sejam de boa reputação e de bom porte.

MOTH

Sansão, senhor,- foi pessoa de bom porte, grande porte, até, porque fez o porte dos portões da cidade, no dorso, como um carregador. Ele também era apaixonado.

ARMADO

Ó Sansão bem ajustado! Sansão de juntas fortes! Ultrapasso-te tanto com o meu espadim, como me ultrapassaste carregando as portas. Eu também estou apaixonado. Quem foi a amada de Sansão, querido Moth?

175

#HAROLD BLOOM

MOTH

Uma mulher. ARMADO

De que cor era ela? MOTH

De todas quatro, ou três, ou de duas, ou de uma das quatro. ARMADO

Dize-me exatamente qual era a sua cor. MOTH

Verde-mar, senhor. ARMADO

Essa é uma das quatro cores? MOTH

A melhor de todas, senhor,- pelo que tenho lido. ARMADO

De fato, verde é a cor dos amantes,- mas quero crer que Sansão não tenha motivo para ter amante dessa cor. Certamente o que

ele mais apreciava nela era o espírito. MOTH
E isso mesmo, senhor,- o espírito dela era verde. ARMADO
A minha amada é imaculadamente branca e vermelha. MOTH
Essas cores, senhor, escondem os pensamentos mais imaculados. ARMADO
Explica isso, explica isso, infante bem-educado. MOTH
Espírito de meu pai e língua de minha mãe, valei-me! ARMADO
Doce invocação de uma criança, belíssima e patética!

[I.Ü.]

As palavras "Explica isso, explica isso, infante bem-educado", mesclando, sutilmente, afeto e perplexidade, encerram, talvez, o pedido de

176

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

esclarecimento mais charmoso em toda a obra shakespeariana. A seca observação de Moth - "Essas cores, senhor, escondem os pensamentos mais imaculados" - oculta, em parte, na aliteração, a derrota que o pajem impõe ao idealismo erótico de Armado. O exuberante Armado (cujo nome remete à derrotada Armada Espanhola) e o incisivo Moth formam grande dupla de cômicos, e seus gracejos prenunciam os diálogos entre Falstaff e Hal. Um tipo de comédia bastante diferente surge com o obcecado Holofernes (que leva o nome do professor de latim de Gargântua, em Rabelais), quase apoteótico ao se gabar de seu próprio talento retórico:

HOLOFERNES

E um dom que nasceu comigo, muito simples, muito simples, um espírito extravagante e aloucado, cheio de formas, de figuras, de imagens, de objetos, de idéias, de apreensões, de moções, de revoluções, engendrados no ventrículo da memória, nutridos na matriz da pia-máter e dados à luz na maturidade da ocasião. Esse dom é de grande vantagem nas pessoas em que atinge o acume, motivo por que rendo graças de possuí-lo.

[IV.ii.]

A pia-máter, membrana fina que encobre o cérebro, aqui, é mais uma entidade lingüística do que anatômica. Descendentes diretos de Holofernes, pessoas, a um só tempo, carinhosas e excêntricas, abundavam em corpos docentes das universidades, e sinto por elas uma certa nostalgia, pois eram inofensivas.

A alta comédia caracterizada por linguagem absolutamente fantástica atinge o ponto máximo na primeira cena do quinto ato, o momento mais cômico da peça, apreciado por James Joyce, que a ele se refere. De certa maneira, o subgênero é inventado por Shakespeare, através de um processo que denomino "música cognitiva", e que se desenvolve a partir da convergência de Armado, Moth, Holofernes, Sir Nataniel, Dull e Costard. Os seis tresloucados personagens constituem uma miniatura

177

#HAROLD BLOOM

nobres renitentes. Mas, na peça, Biron é, também, o teórico do narcisismo masculino,- ele sente - e chega a celebrar - algo que os amigos podem apenas fingir. com eloquência, Barber comenta que os quatro manifestam "a tolice de fingir amar e falar de amor, sem estar amando", mas, para mim, isso não se aplica à frustrante paixão de Biron, provavelmente, a única forma de amor de que ele é capaz: o prazer do olhar, somado à espirituosidade auto-indulgente. A intoxicação de Biron pela linguagem constitui prenúncio de Ricardo II, poeta lírico, com seu brilhantismo metafísico, dom fatal para um regente, mas capaz de engendrar incríveis demonstrações de criação lingüística. A ironia de Shakespeare com relação a Ricardo II é extremamente palpável: trata-se de uma espirituosidade perigosa, da qual devemos manter distância.

Biron é bem diferente,- charmoso e desenvolto, embora apaixonado pela mulher errada, será que não representaria alguma faceta do próprio Shakespeare, sempre esquivo, presa da Dama Morena dos Sonetos? Alguns estudiosos acham que sim, mas as evidências são

insuficientes para o estabelecimento da identificação, por mais especulativa que seja. com Falstaff, a empada de Shakespeare é mais persuasiva, mas Biron é, sem dúvida, um dos papéis que prefiguram Falstaff.

Tem uma espécie de freio o papel de Biron,- percebemos a insinuação de algo a mais, mas não somos chamados a participar:

Jamais desejei flores no Natal, ou neve em maio, tempo da folia,- tudo tem seu período natural.

[I-Í-]

Eis Biron, eis, igualmente, a voz que canta os Sonetos. Harold Goddard, sempre um personificador de Shakespeare (tão poucos tentam fazê-lo!), atribui a Biron, "precisamente, a capacidade que tem o próprio Shakespeare de saborear sem engolir, de brincar com o sedutor até estar totalmente familiarizado com ele, para, em seguida, resistir à sedução". Trata-se, no entanto, de uma bela idealização tanto de Biron quanto do poeta dos Sonetos, uma vez que ambos se renderam à sedução. Ainda

180

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

assim, mais do que qualquer outro crítico de Shakespeare desde Johnson e Hazlitt, Goddard tem sempre idéias interessantes, e na maioria das vezes está certo. O gênio cômico de Falstaff parece ser o do próprio Shakespeare, tanto quanto o poder de raciocínio de Hamlet e a imaginação proléptica de Macbeth são dons do autor levados ao extremo. Biron é bastante sagaz, mas não é um gênio da comédia,- nada em Biron nos levaria a infinitas indagações, o que estabelece um contraste com o sublime e infame Falstaff. Biron não escapa a Shakespeare, como, talvez, Falstaff o faça. Não podemos imaginar Biron fora do universo de Trabalhos de Amor Perdidos. Críticos desprovidos de imaginação zombariam da idéia, mas Falstaff é maior que o ciclo de peças sobre Henrique IV (no qual está inserido), por mais extraordinárias que sejam, assim como Hamlet precisa de uma esfera maior do que a que Shakespeare lhe oferece. Biron apaixonou-se pela mulher errada, e seu prometeico sonho de amor-roubar fogo de uma mulher - é uma projeção do narcisismo masculino,- contudo, existe algo legitimamente prometeico na celebração que ele faz do olhar feminino. Sua energia, tanto quanto sua espíritosidade, o torna possuidor de um entusiasmo à la Hazlitt, por menos que Hazlitt apreciasse Trabalhos de Amor Perdidos. Biron tem uma ressonância que vai além do que exige a peça, uma ressonância digna de um homem sagaz e heróico, embora ludibriado pelo amor. Como homem sagaz, Biron afasta-se e contempla

a

peça, quase que se colocando fora dela, mas como amante é uma catástrofe, e Rosalina é a sua loucura.

A segunda cena do quinto ato de Trabalhos de Amor Perdidos é o primeiro triunfo de Shakespeare quanto a desfechos dramáticos, a primeira de uma série de soluções que nos surpreendem por seu "fino excesso". Em extensão, a cena corresponde a quase um terço do texto da peça, o que permite a Shakespeare amplo espaço para exercitar o seu talento,- porém, em termos de ação, acontece pouco mais do que o anúncio da morte do Rei de França e a subsequente "perda dos trabalhos de amor", por parte de Biron, Navarro e seus companheiros. A eloquência, a verve dessa

181

#HAROLD BLOOM

cena final, equipara-se a brilhantes momentos futuros em Shakespeare, encontrados nos desfechos de Como Gostais, Medida por Medida e nos romances do final da carreira.

A construção da referida cena é extremamente hábil. A cena inicia com as quatro mulheres analisando, friamente, as táticas dos seus pretendentes,- em seguida, o idoso conselheiro, Boyet, avisa-as que se preparem para a visita dos admiradores disfarçados de moscovitas. A invasão moscovita é repelida com uma barricada de espíritosidade e evasivas, seguida da representação dos Nove Heróis, encenada por plebeus e

interrompida pela grosseria dos nobres, que se esquecem da cortesia devida aos seus subordinados. Temos, então, um grande coupe de théâtre. um mensageiro anuncia a morte do Rei de França. As despedidas cerimoniais das damas são recebidas pelos frustrados pretendentes com protestos tipicamente masculinos, - e como resposta, os homens ainda recebem severa punição - um ano de serviços e penitência -, embora, terminado o período, presumivelmente, seus anseios serão satisfeitos. A dúvida de Biron com relação à concretização dessa expectativa serve de prelúdio a um divertimento final, no qual a coruja do inverno e o cuco da primavera debatem suas diferentes versões dos acontecimentos. A elaborada estrutura da cena final inclui, assim, cinco seqüências, formando mais uma espécie de cortejo do que a resolução de um enredo, e eleva a guerra entre os sexos a novos níveis de sofisticação e pesar. Biron já não controla a peça, pondo em risco, cada vez mais, a sua própria noção de identidade, pois toma-se um brinquedo do amor, uma vítima de Rosalina. Nenhuma outra comédia shakespeariana chega ao final com tamanhas perdas para o amor, uma vez que, tanto quanto Biron, duvidamos da união dos casais. Tal percepção confere aos rituais festivos da cena final um som abafado, que ressoa gravemente no debate entre o cuco e a coruja. Ouvimos, o tempo inteiro, uma celebração subjacente, pois algo mais do que a vaidade masculina é derrotado. No duelo mental, a sofisticação das mulheres coloca em jogo e supera a inabilidade universal dos homens, especialmente os jovens, de reconhecer com clareza o objeto de seu desejo, característica que lhes determina a frustração do

182

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

prazer. A exuberância da linguagem shakespeariana aparece de forma mais comedida (ainda que bastante inteligente) na conversa das damas, no início da segunda cena do quinto ato:

PRINCESA

Rindo deles, mostramo-nos sensatas. ROSALINA

São todos desmiolados. Que bravatas as de Biron! Como eram caricatas suas declarações! Se uma semana tão-somente o tivesse, qual tirana procedera, obrigando-o a suplicar-me, a fazer-me as vontades sem alarme, submisso a todo instante, panegíricos cansativos compondo em versos líricos. Em suma, de tal modo o empregaria, que vaidoso o deixara a zombaria, transformando-o, no fim de muito ensino, num tolo que em mim visse o seu destino.

[V.ü.J

Se quem fala aqui é a Dama Morena dos Sonetos, talvez, Shakespeare tenha sofrido ainda mais do que deixa transparecer. A relação entre Biron e Rosalina apresenta nuances sadomasoquistas que nos fazem duvidar de que ela abrisse mão do grande prazer que usufruía, com sua atitude ambivalente, em favor de prazeres menores, caso se entregasse. Disfarçadas, as mulheres percebem que os homens já não as distinguem, - Biron flerta com a Princesa, e Navarra corteja Rosalina, ao som do coro de Boyet, com seus conselhos a mancebos aturdidos:

BOYET

A língua zombadora [da mulher] é tão afiada quanto o fio invisível da navalha, que o cabelo decepa, ou como a espada

#HAROLD BLOOM

que nos campos de luta os membros talha,- Vai longe, como bala e o próprio vento, no curso mais veloz que o pensamento.

[V.Ü.]

Boyet é o profeta da peça/ já um tanto passado para o amor, faz soar o tema de uma contra-espirituosidade feminina, em si, tão sagaz que é capaz de destruir qualquer possibilidade de satisfação erótica. O momento em que Biron apresenta sua rendição no duelo mental, e descobre que Rosalina não faz prisioneiros, é caracterizado por um humor fino e um charme especial, mas, também, por patbos autêntico:

BIRON

Os perjuros assim castiga o Fado.
Que máscara de ferro o suportara?
Eis-me, senhora,- quero ser julgado
e, paciente, agüentar a sorte amara,-
confundi-me a tolice sem tardança,
fazei-me em pedacinhos com finura/
jamais vos tirarei para uma dança,
nem dos russos porei a vestidura.
Nunca me fiarei de um vão discurso
ou das palavras tolas de um menino,
nem nunca mais farei visita de urso,
nem me declararei no jeito de hino
de cantor cego. Hipérboles gigantes,
frases de tafetá, termos de seda,
sois moscas inoportunas com que a instantes
me comprazia,- agora retroceda
toda a caterva insulsa! Aqui protesto
por esta luva branca - a Deus o digo -
que em matéria de amor serei modesto
de hoje por diante e, no falar, mendigo.

[V.Ü.]

184

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

Ao se propor a trocar "frases de tafetá" pelo modesto falar de mendigo, Biron aproxima-se das coisas mais simples, o que o conduz a uma declaração um tanto reformista, replicada por Rosalina, sem remorso, de forma esmagadora:

BIRON

E para começar, aceita, Ó flor,
sansfêlure et dejaut o meu amor! ROSALINA

Mas sem esse francês.

Sem se abater, Biron arrisca uma comparação entre a paixão que seus companheiros nutrem pelas amigas de Rosalina e a peste em Londres à época de Shakespeare. A metáfora é tão exacerbada que chegamos a nos indagar se a amargura do próprio Shakespeare com relação à Dama Morena não estaria contaminando o exuberante Biron:

BIRON

Sou doente,- sede plácida comigo. Aos poucos sararei. Eis a mezinha: escrevei nestes três, por conta minha: "Deus se apiade de nós!" Acham-se doentes, muito mal,- os sinais já estão patentes: sofrem do coração. Veio-lhes isso dos vossos belos olhos: é feitiço. Mas em todas eu vejo sorte igual,- Deus já pôs em vós outras o sinal.

[V.ii.]

A Princesa e Rosalina negam tais "sinais", ou sintomas da peste, e procedem a demonstrar a incapacidade dos moscovitas de distinguir as amadas entre si. Derrotados, Biron e os companheiros caem em desgraça, e expressam a sua grande frustração escarnecendo a Mascarada dos Nove Heróis, encenada pelo "mestre-escola, o fanfarrão, o cura iletrado,

185

#HAROLD BLOOM

o bobo e o rapaz". Mas são os nobres que se comportam como crianças petulantes, desprezíveis, zombando, grosseiramente, de pessoas de classe social inferior. Em resposta, o pedante Holofernes os reprova com uma dignidade autêntica: "Isto não é gentil, nem fino ou generoso". O pobre Armado, ainda mais ridicularizado, defende, com graça, Heitor, herói troiano por ele representado.-

Esse grande guerreiro já está morto e enterrado, meus caros meninos, não mexais com os mortos. Quando ele respirava, era um herói de verdade.

[V.Ü.]

Shakespeare aumenta o afável patbos que cerca Armado no momento em que o Espanhol, com eloquência, revela sua pobreza, o que provoca, em Boyet, uma baixeza vil.

Segue, então, novo coup de théâtre, quando Mercade, mensageiro da corte francesa, anuncia à Princesa a morte súbita do Rei, seu pai. Considerando que Biron, seus companheiros e Boyet, a essa altura, estão prestes a desmerecer a nossa simpatia, Shakespeare não poderia retardar o coup sem com isso causar danos à peça. A morte está presente em Navarra, assim como na Arcádia, e o duelo mental já acaba tarde, com a derrota dos pretendentes ameaçando transformá-los em uma ralé ignorante.

com uma reviravolta espantosa, Shakespeare resgata a dignidade de todos os que estão em cena, embora à custa do que Biron e os companheiros insistem em chamar de "amor". A Princesa inicia o movimento final da peça com um gracioso pedido de desculpas, que chega quase a explicar o azedume de Rosalina:

PRINCESA

[...] Agradecida

vos sou, amáveis lordes, pelas vossas gentilezas, e peço-vos, em vista do infortúnio que acaba de ferir-me, que escuseis ou escondais em vossa rica sabedoria as muitas liberdades

186

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

que tomamos convosco. Se houve excesso de nossa parte, vossa gentileza tem nisso culpa. Adeus, digno senhor. Não se compraz um coração turbado com discursos mui longos. A avareza desculpai-me,- devera agradecer-vos a maneira gentil com que aceitastes as minhas pretensões, ora alcançadas.

[V.ii.]

Dizer que a "gentileza" de Biron provocou o atrevimento de Rosalina é ser diplomático, e um tanto esquivo. Mas a reação do próprio Biron em nada sugere que ele aceite as críticas da Princesa:

BIRON

Um dito honesto o ouvido da tristeza fere de perto. Compreendi o intento do rei sob esse auspício generoso. Por vós deixamos tudo e nos tomamos perjuros,- vossas graças nos fizeram diferentes, mudando-nos o gênio, a ponto de almejarmos o contrário

daquilo que queríamos. Por isso,
parecemos ridículos,- a causa
de tudo foi o amor, amigo, sempre,
das mais extravagantes fantasias.
Gerado pelos olhos, é, como eles,
cheio de aparições e estranhas formas,
de hábitos esquisitos, e propenso,
como o olhar, que não pára muito tempo
num só objeto, a mudar sempre de assunto.
Se envergarmos [sic], portanto, os fantasiosos
trajos do amor leviano e a vossos olhos
celestes isso em parte a gravidade

187

#HAROLD BLOOM

prejudicou de nossos juramentos, foram causa de errarmos, justamente, esses olhos que as faltas nos censuram. Se o nosso amor, portanto, nobres damas, vos pertence, as tolices que ele gera vos pertencem também. Ficamos falsos a nós mesmos tão-só para ficarmos fiéis a quem nos fez a um tempo amantes fiéis e falsos: vós, damas galantes. Desta arte a falsidade, embora vício, purifica-se e toma-se virtude.

[V.Ü.]

No trecho acima, "Um dito [simples e] honesto" em breve transforma-se em linguagem característica do estilo barroco de Biron. Como convém ao herói de uma comédia extravagante, ele nada (ou quase nada) aprendeu. Remetemo-nos à rapsódia de Biron - à "fagulha / viva de Prometeu" -, a ser roubada por homens, tratando-se de suas próprias imagens refletidas nos olhos das mulheres. Nos versos finais dessa fala de Biron, a crença em Eros toma-se objeto de uma paródia à graça cristã. Embora o "hino" de Biron possa alarmar a platéia, é posto de lado pela Princesa, que, habilmente, nega qualquer sentimento recíproco:

PRINCESA

Recebemos as cartas transbordantes de expressões amorosas e os presentes emissários do amor,- mas no conselho virginal em tudo isso apenas vimos brincadeira inocente e cortesia, passatempo, tão-só, sem conseqüências. E, por assim pensarmos, procuramos corresponder na mesma altura os vossos galanteios, isto é, com brincadeiras.

[V.H.]

188

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

A resposta do Rei traduz uma nota de desespero:

Mas agora,
neste instante supremo, concedei-nos
o amor que vos pedimos.

A réplica da Princesa encerra uma daquelas máximas shakespearianas sempre úteis a mulheres que não desejam se comprometer cedo demais:

Muito escasso,

receio, é o tempo que nos dão para este
negócio em que arriscamos nossas vidas.

com respeito ao casamento do próprio Shakespeare, dispomos de dados suficientes para conjecturar que o mesmo teria sido tão feliz quanto o de Sócrates. Conforme comentei anteriormente, nos cosmos das peças, os casamentos mais felizes são, sem dúvida, o dos Macbeth, antes de cometerem os crimes, e o de Cláudio e Gertrudes, antes das intervenções de Hamlet. Na leitura que faço de Shakespeare, as inferências feitas com base no "antes e depois" são sempre profícuas, revelando um aspecto vital da arte desse supremo dramaturgo. O futuro conjugai de Helena e Bertram, em Bem Está o

<ut Bem Acaba, bem como o do Duque e Isabela, em Medida por Medida, é duvidoso,- do mesmo modo, é difícil imaginar tempos felizes para Beatriz e Benedito, vivendo às turras, depois do desfecho de Muito Barulho por Nada. Os casamentos shakespearianos, cômicos ou não, são tresloucados ou grotescos, uma vez que, invariavelmente, as mulheres se casam com homens que delas estão aquém, conforme é o caso da incomparável Rosalinda, de Como Gostais. Shakespeare e seu público podem obter um tipo de prazer diferente de Trabalhos de Amor Perdidos, pois nessa comédia ninguém se casa, e temos todo o direito de duvidar que um ano de serviços e penitências da parte dos homens (o que, dificilmente, seria cumprido) resultasse em uniões. A Princesa despacha Navarra para uma cjausura, onde ele deve permanecer um ano, enquanto Rosalina, com uma alegria diabólica, determina que Biron trabalhe como comediante em um hospital, distraindo os doentes, durante um ano: "para / forçar a rir os fracos e os que sofrem".

189

#HAROLD BLOOM

Não devemos mesmo pensar em casamento para Biron e Rosalina, conforme deixa claro o diálogo final entre Navarra e Biron:

BIRON

Nosso amor não termina com carinho:

cada um com sua Joana. E pena! As damas

fazem tudo para acabar como nos dramas. REI

Vamos, senhor! Um ano e mais um dia,- depois, termina. BIRON

É longo em demasia.

[V.Ü.]

Biron destrói duas ilusões.- uma de erotismo, a outra de representação. A peça chega ao fim,- faltam apenas as canções do cuco e da coruja. Ainda em cena, mas desprovido do artifício do ator, Biron, mais do que nunca, fala pelo próprio Shakespeare, que revisou Trabalhos de Amor Perdidos, em

1597, após a realização de Falstaff e, portanto, após sua auto-realização. Ouço duas vezes em Biron, uma pré-Falstaff, a outra, no espírito de Sir John, destrói

ilusões. E esse, no meu entendimento, o espírito dos últimos vinte e oito sonetos, a partir do 127: "A cor negra era ontem sem valia", que nos remete ao misterioso

rancor de Rosalina, e ao receio de Biron, aparentemente sem fundamento, de que ela o trairia. Uma das graciosas excentricidades de Trabalhos de Amor Perdidos é o

debate brincalhão sobre a beleza de Rosalina, na terceira cena do quarto ato, entre Biron e seus companheiros, em que Biron surge, claramente, como o "autor" do

Soneto 127, o qual ele reafirma ou prefigura. Inclino-me a concordar com Stephen Booth, quando propõe que, com os Sonetos, não descobrimos nada a mais, ao certo,

sobre Shakespeare do que com as peças. Não sei se Shakespeare era heterossexual, homossexual ou bissexual (supostamente a última entre essas opções),- tampouco

conheço a identidade da Dama Morena ou do Jovem (embora ela me pareça muito mais do que uma ficção, e ele, provavelmente, fosse o Conde de Southampton). Mas ouço

a paixão relutante de Biron, quando leio o Soneto 127:

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

A cor negra era ontem sem valia Ou da Beleza não levava o nome,- Mas agora é do Belo herdeira e cria E a Beleza em vergonha se consome. Se o Natural já tem nas mãos

falsários, Se a arte falseia o Feio e a Belo o passa, Fica o Belo sem nome e sem sacrário E é profanado ou vive na desgraça. Da cor do negro corvo a minha amada

Traz nos olhos o luto mais espesso Por quem não nasce loura mas agrada E a criação difama em falso apreço: E fica a gente com tal luto afim, Dizendo: o Belo deve

ser assim.*

Biron não chega à agonia dos "Sonetos Negros", por exemplo, o de número 147 - que afirma:

"desejo é morte" - , mas suas observações equívocas sobre os olhos negros de Rosalina permeiam a peça. Às vezes nos parece que Rosalina está na peça errada, pois sua atitude com relação a Biron é extremamente severa e vingativa, ao contrário da atitude da Princesa com relação a Navarra, e das outras mulheres para com seus amados. Quando Rosalina determina a Biron que vá trabalhar em um hospital, "para / forçar a rir os fracos e os que sofrem", este responde com palavras que poderiam expressar o entendimento do próprio autor quanto aos limites da comédia:

Mover a riso a boca moribunda?

É impossível, senhora! A alacridade não consegue abalar uma alma em transe.

[V.H.J

* William Shakespeare Sonetos. Tradução e Notas de Jorge Wwáefky. Rk) "fe Civilização Brasileira, 1991, p. 285. [N T.]

191

#HAROLD BLOOM

Por mais impressionantes, esses versos não comovem a implacável Rosalina, cujo único objetivo é "refrear os zombadores". Como público, não nos interessa vera espiritualidade de Biron refreada/ portanto, suas últimas palavras na peça trazem-nos um certo alívio: "E longo em demasia". Biron é, em grande parte, o centro da peça, mas Shakespeare opta por encerrá-la com duas canções, uma disputa entre a Primavera e o Inverno, enquanto Biron sai de cena, e ficamos, claramente, com o mundo bucólico da juventude de Shakespeare. A terra de Navarra já se foi, e ouvimos o cuco e a coruja, que cantam a respeito do "pastor" e "Joana". Barber comenta, com sensibilidade, que, na ausência de casamentos, as canções "expressam a força propulsora da vida",- eu acrescentaria que as canções contribuem para a nossa satisfação em voltar à vida real, depois da jornada com os sabichões de Navarra. E cabe aqui ressaltar que Shakespeare, que escreveu o melhor verso branco e a melhor prosa em língua inglesa, é, também, o maior dos letristas:

PRIMAVERA

Quando as violetas, as margaridas
e as cardaminas de cor de prata,
todas cheirosas, todas garridas,
o chão matizam da extensa mata,
o cuco zomba, no alto escondido,
dos casadinhos, em suspenso:

Cuco! Cuco!

Oh! Que palavras de desagrado
para os ouvidos do homem casado!

Quando na avena sopra o pastor
e as cotovias cantam ruidosas,
e quando as rolas se unem no amor
e as camponesas passam garbosas, :
o cuco zomba, no alto escondido,
dos casadinhos, em suspenso:

Cuco! Cuco!

Oh! Que palavras de desagrado
para os ouvidos do homem casado! " " - "-

192

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

INVERNO

Quando as estradas a neve cobre
e o zagalejo de frio treme,

e à casa lenha carrega o pobre
e na terrina congela o creme,
e a água do riacho não fica suja,
então, de noite, canta a coruja:
Tu-u! Tu-uit! Tu-u!

Nota agradável na noite fria,
enquanto Joana lava na pia.
Quando lá fora sibila o vento
e a tosse ao cura deixa sem fala,
e as aves buscam o seu sustento
e a zagaleja de frio cala,
o medo é grande, mas ninguém fuja
quando de noite piar a coruja:
Tu-u! Tu-uit! Tu-u!

Nota agradável na noite fria,
enquanto Joana lava na pia.

[V.Ü.]

O visível temor, ainda que injustificado, que Biron sente de ser traído pela sua Dama Morena, conforme se dá com Shakespeare nos Sonetos, encontra uma grandiosa transmutação na canção da Primavera. Solteiros ou casados, alarmamo-nos com esse retorno às forças da natureza, e recebemos bem a troça que a canção faz da antiga ansiedade masculina quanto a ser alvo de traição. Por mais bela que seja a canção da Primavera, a do Inverno é superior, com a celebração da vida comunitária, em torno de uma fogueira e um caldeirão. O cantar da coruja é agradável apenas por ser ouvido de dentro de casa, por homens e mulheres reunidos, compartilhando anseios, realidades e valores, estes aqui representados pelo cura, cuja tosse o deixa sem fala. A mais elaborada e artificial das comédias shakespearianas, seu grande banquete da linguagem, antiteticamente, deixa-se calar em simplicidade e frases comezinhas.

193

#SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

11

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

No auge do inverno de 1595-96, Shakespeare idealizou um verão perfeito, e escreveu Sonho de uma Noite de Verão, provavelmente, sob encomenda, para homenagear um casamento entre nobres, pois foi nesse contexto que a peça teve sua primeira encenação. Shakespeare havia escrito Ricardo II e Romeu e Julieta em 1595, em seguida viriam O Mercador de Veneza e Falstaff, na Pnmetra Parte de Henrique IV Nada escrito por Shakespeare antes de Sonho de uma Noite de Verão se equipara a essa peça e, até certo ponto, nada escrito por ele depois irá superá-la. Trata-se, sem dúvida, de sua primeira obra-prima, perfeita, uma de suas peças (em um conjunto de dez ou doze) que apresentam força e originalidade admiráveis. Infelizmente, todas as montagens a que tive oportunidade de assistir foram desastrosas, à exceção do filme de Peter Hall, em 1968, por sorte, disponível em vídeo. Somente A Tempestade tem sido tão distorcida em produções recentes quanto Sonho de uma Noite de Verão (e tudo indica que tal prática há de continuar). Na minha lembrança, as piores montagens foram a de Peter Brook (1970) e a de Alvm Epstein (que virou piada, em Yale, em 1975), mas não serei o único apaixonado pela peça a rejeitar a idéia corrente de que violência sexual e bestialidade constituem o centro desse drama humano e sábio. Bem sei que questões de política de gênero estão tão em voga que fica difícil ignorá-las, Sonho de uma Noite de Verão há de se recuperar, em dias melhores, mas tenho muito a dizer em defesa de Bottom, o personagem shakespeariano mais cativante antes de Falstaff. Bottom, conforme o texto da peça, de uma

maneira cômica, deixa bem claro, tem muito menos interesse sexual por Titânia do que esta por ele - ou do que, recentemente, muitos críticos e diretores têm por ela O texto shakespeariano, aqui e em outras peças, é picante, mas não lascivo, Bottom é afável e inocente, e o que ele diz nem é tão picante assim Os queixosos de "sexo e violência" deveriam sair à procura de outras peças - Tito Anãorônico seria um bom ponto de partida Se Shakespeare quisesse escrever um ritual de orgia, criando Bottom como "uma besta báquica de saturnais e carnaval" (Jan K.ott), teríamos uma outra comédia Mas o que temos é um Bottom gentil, meigo, de bom gênio, mais chegado à companhia dos elfos - Flor-de-ervilha, Teia-de-aranha, Traça e Semente-de-mostarda - do que da fogosa e apaixonada Titânia Numa época de absurdos em termos de crítica teatral, é possível que alguém ainda me diga que o interesse de Bottom pelos seres pequeninos sugere pedofilia, o que não seria tolice maior do que o que corre por aí a respeito de Sonho de uma Noite de Verão Existe um elo curioso entre A Tempestade, Trabalhos de Amor Perdidos e Sonho de uma Noite de Verão nas três peças, em um conjunto de trinta e nove, Shakespeare não segue uma fonte primária Até As Alegres Comadres de Windsor, que não possui fonte definida, parte, claramente, de Ovídio A Tempestade, a rigor, não tem enredo, e, em termos de ação, pouco acontece em Trabalhos de Amor Perdidos, mas, no caso de Sonho de uma Noite de Verão, Shakespeare desenvolve um enredo bastante complexo e audacioso Shakespeare não tinha o dom de criar enredos, era o único talento dramático que a natureza lhe negara Quero crer que se sentisse orgulhoso por ter criado e interligado os quatro grupos de personagens presentes no Sonho Teseu e Hipólita, que pertencem ao antigo mundo dos mitos e das lendas, os amantes - Hérnia, Helena, Lisandro e Demétrio -, que não pertencem a um tempo e lugar definidos, pois todos os jovens apaixonados habitam um local comum, os elfos - Titânia, Oberon, Puck e os quatro amiguinhos de Bottom -, oriundos do folclore, com sua magia, e, finalmente, os "artesãos" - os sublimes, Bottom, Quince, Flauta, Snout, Snuge Starveling-,

artífices ingleses,

194

L

195

#HAROLD BLOOM

que, como tal, surgem da região rural onde o próprio Shakespeare nasceu e cresceu Essa mistura é tão híbrida que vai merecer uma explicação, subjacente ao diálogo, ao mesmo tempo, absurdo e extraordinário, entre Teseu e Hipólita, a respeito da "música" dos cães, na primeira cena do quarto ato, a qual discutirei adiante As palavras de Hipólita "[] nunca ouvira música / tão discorde, trovão tão agradável", para muitos estudiosos, descrevem, acertadamente, a própria peça Chesterton, que, em dados momentos, considerava Sonho de uma Noite de Verão o melhor texto dramático de Shakespeare, atribuía "supremo mérito literário [] à estrutura da peça" Como epítáfio, Sonho de uma Noite de Verão celebra, ao final, três casamentos, além da reconciliação de Oberon e Titânia Se os especialistas não nos avisassem, talvez, não nos daríamos conta de que a peça é uma longa e complexa melodia a ser executada em um casamento, mas, a partir do título, sabemos que se trata (pelo menos em parte) de um sonho Sonho de quem? Até certo ponto, sonho de Bottom, tecido por Bottom, porque é ele o protagonista (e a maior glória) da peça No Epílogo, entretanto, Puck afirma tratar-se do sonho da platéia, mas não sabemos, ao certo, como interpretar a apologia de Puck Bottom é suficientemente universal (como Poldy Bloom ou Earwicker, de Joyce) para tecer um sonho comum a todos nós, exceto na medida em que formos Pucks, e não Bottoms Como interpretar o título da peça? C L Barber apontou o equívoco de Samuel Johnson ao deduzir que "os rituais de fertilidade" ocorriam apenas em is de maio, pois, na verdade, os jovens dedicavam-se a tais atividades

sempre que os instintos para tal os conduzissem A ação não se passa em 19 de maio, nem na véspera do solstício de verão, portanto, o título deve ser entendido como uma referência a qualquer noite no auge do verão Existe no título um quê de incerteza, de despojamento o sonho pode ser de qualquer pessoa, a noite, qualquer uma em pleno verão, quando o mundo parece mais vasto

Bottom é o "Todomundo" de Shakespeare, uma criação original, um comediante, e não um bobo ou um bufão É um sábio comediante, muito embora, sorridente, negue a sua própria sabedoria, como se uma modés-

196

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

tia inocente não lhe permitisse tal pretensão Deleitamo-nos com Falstaff (exceto os acadêmicos moralistas), mas adoramos Bottom, ainda que, entre os dois personagens, este último seja, necessariamente, o menor Nenhum personagem shakespeariano, nem mesmo Hamlet ou Rosalinda, Iago ou Edmundo, é mais inteligente do que Falstaff Bottom é sabido e bondoso, mas não é espintuoso, e Falstaff é o Rei da Espintuosidade Bottom está sempre alerta em situações de emergência, suas reações são sempre admiráveis

A metamorfose que lhe é induzida por Puck é meramente exterior, por dentro, Bottom é inabalável, imutável Shakespeare o coloca em evidência ao fazê-lo líder, o favorito dos artífices, que o chamam de "valente Bottom", e nós com eles haveremos de concordar Como Dogberry, mais tarde, Bottom é um antepassado de Mrs Malaprop, criação de Shendan, e emprega certas palavras desconhecendo-lhes o significado Embora, em consequência disso, às vezes, ele se equivoque, no fundo, está sempre certo O folclore associa mágica à tecelagem e, ao escolher Bottom como alvo de seu encantamento, Puck, a

despeito do que possa parecer, não age de maneira tão arbitrária Se Bottom toma-se ou não amante (brevemente) da Rainha dos Elfos permanece uma questão ambígua, ou elíptica, decerto, por não ter importância, considerando-se a singularidade de Bottom em Sonho de uma Noite de Verão é o único personagem que vê e conversa com os elfos O quarteto infantil - Flor-de-ervilha, Traça, Teia-de-aranha e Semente-de-mostarda - e Bottom encantam-se mutuamente Os elfos reconhecem no afável tecelão uma alma gêmea, e Bottom reconhece nas cnatunnhas muito de si "Mesmo no mais majestoso trono do mundo sentamo-nos sobre nossos próprios fundilhos",* Montaigne ensinara a Shakespeare e a todos nós em seu ensaio mais importante "Sobre a Experiência" Bottom, o homem natural, é, também, o Bottom transcendental, que se sente igualmente bem na companhia de Teia-de-aranha e Flor-de-ervilha, ou Snug e Quince Para ele, não há desarmonia

: Em língua inglesa, bottom, isto é, "fundilhos", "traseiro" Analisando, adiante, o "Sonho de Bottom", Bloom invoca o sentido literal do nome do personagem [N T

]

197

#HAROLD BLOOM

musical, ou confusão, nos mundos superpostos de Sonho de uma Noite de Verão É absurdo tratar Bottom com ares de superioridade ele é, a um só tempo, um sublime comediante e um grande visionário

Não existe qualquer opacidade em Bottom, nem mesmo quando está sob efeito de encantamento Puck, antítese de Bottom, é figura ambivalente, um traquinas, um tanto maldoso, embora a peça (e Oberon) o mantenha inofensivo, chegando mesmo a fazer com que o mal por ele praticado resulte no bem O outro nome de Puck, na peça e no folclore popular, é bom Robim, mais um moleque do que um espírito do mal, embora chamá-lo de "born" denote uma certa necessidade de apaziguá-lo Em língua inglesa, a palavra puck, ou pook, originalmente, significava um demônio, ou um homem perverso, Robm Goodfellow (born Robim) era o nome popular do diabo Contudo, em todo o decorrer da peça, Puck está para Anel, assim como Oberon está para Próspero, ou seja, Puck

permanece sob um controle firme e benigno Ao final, Bottom reassume sua verdadeira forma física, os amantes encontram seus pares, e Oberon e Titânia fazem as pazes "Nossa essência [de espíritos], porém, é diferente", observa Oberon, e até Puck é benevolente em Sonho de uma Noite de Verão

O contraste entre Puck e Bottom contribui para a definição do mundo ficcional da peça Bottom, a melhor espécie do homem natural, está sujeito às travessuras de Puck, sendo incapaz de evitá-las ou escapar dos efeitos das mesmas não fossem as ordens de Oberon, embora Sonho de uma Noite de Verão seja uma comédia romântica, e não uma alegoria, parte da força da peça advém da proposta de que Bottom e Puck são componentes invariáveis do humano Um dos sentidos etimológicos da palavra bottom remete a solo, a terra, e, talvez, os seres humanos possam ser divididos entre os que têm os pés na terra e os que pairam no ar, tendo, em seu interior, semelhante divisão Todavia, Bottom é humano, Puck não, não dispondo de sentimentos humanos, Puck não contém um significado humano

198

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Bottom é um exemplo precoce na obra shakespeariana de criação de significado, em vez de mera repetição Conforme se dá com Falstaff, significado, em Shakespeare, decorre de excesso, transbordamento, exuberância A consciência de Bottom, ao contrário de Falstaff e Hamlet, não é infinita, tomamos conhecimento de seus limites e descobrimos que contém tolices Mas Bottom é de uma sanidade heróica, com seu coração de ouro, sua valentia, com capacidade de ser ele mesmo em quaisquer circunstâncias, seu controle emocional, que o impede de entrar em pânico ou sequer se assustar Como Launce e Faulconbridge, o Bastardo, Bottom é exemplo triunfante da invenção do humano por Shakespeare Os três preparam caminho para Falstaff, que a todos vai superar em termos de exuberância e fonte de significado Falstaff, o anarquista ao extremo, é tão fascinante quanto perigoso, ao mesmo tempo, fonte de vida e destruição Bottom é um cômico extraordinário, e um bom sujeito, um dos personagens mais benignos criados por Shakespeare

Sem dúvida, Shakespeare tinha conhecimento de que na obra The Faerie Queene, de Edmund Spenser, Oberon era o bondoso pai de Gloriana, que na grandiosa alegoria épica de Spenser representava a própria Rainha Elisabetha Os estudiosos acreditam na probabilidade da presença de Elisabetha na estréia de Sonho de uma Noite de Verão, sendo ela a convidada de honra da suposta festa de casamento Como se observa em Trabalhos de Amor Perdidos, A Tempestade e Henrique VIII, Sonho de uma Noite de Verão é rica em espetáculo visual Esse aspecto da peça, muito bem analisado por C L Barber, em Shakespeares Festive Comedy, tem pouco a ver com o meu argumento central sobre a invenção do caráter e da personalidade, que atribuo a Shakespeare Como entretenimento para aristocratas, Sonho de uma Noite de Verão despende poucas energias na tentativa de desenvolver Teseu e Hipólita, Oberon e Titânia, e os quatro jovens amantes perdidos na floresta, em personagens idiossincráticos e individualizados Bottom e o etéreo Puck são os protagonistas e, como tal, são minuciosamente retratados Os demais - mesmo os pitorescos artífices - estão sujeitos

199

#HAROLD BLOOM

à característica emblemática necessária que decorre da ênfase no espetáculo visual. Mas Shakespeare parece considerar a peça além de seu propósito inicial, parece contemplá-la como uma obra a ser mostrada ao grande público, pois apresenta pequenos detalhes de caracterização, bastante sutis, que transcendem os objetivos de um epitalâmio para aristocratas. Hérnia tem mais personalidade do que Helena, enquanto Lisandro e Demétrio se confundem - ironia shakespeariana que sugere a arbitrariedade do amor entre jovens, aos olhos de todos, exceto dos amantes. Mas todo e qualquer amor é irônico

em Sonho de uma Noite de Verão-. Hipólita, embora, aparentemente, resignada, é noiva prisioneira, amazona domada,- Oberon e Titânia estão de tal modo habituados à traição que a rixa entre os dois nada tem a ver com paixão, apenas com a guarda do menino adotado por Titânia. Embora a grandeza de Sonho de uma Noite de Verão comece e termine com Bottom, cuja primeira aparição na peça se dá na segunda cena, e com Puck, que abre o segundo ato, só seremos tomados pela linguagem sublime e singular do texto no primeiro confronto entre Oberon e Titânia:

OBERON

Orgulhosa Titânia, é mau indício
assim nos encontrarmos ao luar. TITÂNIA

O ciumento Oberon! Fadas, partamos,-
abjurei do seu leito a companhia. OBERON

Detém-te, presunçosa,- acata as ordens
de teu senhor. TITÂNIA

Então, senhora eu sou.

No entanto eu sei que do país das fadas
vieste furtivamente, após a forma
tomares de Corino, e o dia inteiro
na avena rude versos amorosos , , ,
a Fílida cantavas. Por que causa

200

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

vieste aqui ter, deixando a índia longínqua? Certamente tão-só pela imperiosa Amazona de botas elegantes, vossa guerreira amada, que está a ponto de casar com Teseu.

OBERON

Não te envergonhas,
Titânia, de atirar-me esses remoques
pelo interesse que eu dedico a Hipólita,
se eu não ignoro que amas a Teseu?
com tua ajuda, numa noite fosca,
não pôde ele fugir de Perigônia,
que ele próprio raptara? Quem não sabe
que o fizeste violar os juramentos
feitos a Egle formosa, a Ariadne, a Antíopa?

[H.Í.]

Na obra Vida de Teseu, lida por Shakespeare em tradução de Sir Thomas North, a Teseu são atribuídos diversos "raptos", aqui enumerados por Oberon, que confere a Titânia o papel de cafetina, por ter auxiliado o herói ateniense em suas conquistas, inclusive, sem dúvida, na dela própria. Embora Titânia retruque "Tudo isso é o ciúme que a inventar vos leva", as alegações são tão convincentes quanto a visão de Oberon cantando "versos amorosos" a Fílida, e divertindo-se com a "imperiosa / Amazona", Hipólita. Já o Teseu de Sonho de uma Noite de Verão parece ter desistido de correr atrás de mulheres, assumindo uma respeitabilidade racional, acompanhada do devido embotamento moral. Hipólita, ainda que considerada vítima pela crítica feminista, não se incomoda com o fato de ser cortejada à força da espada e parece satisfeita com a idéia de se restringir à vida doméstica em Atenas, depois das escapadas com k À exceção do célebre "Sonho de Bottom", aqui traduzido pelo presente tradutor, as demais citações referem-se à obra Sonho de uma Noite de Verão e O Mercador de Veneza. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Volume in. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d.

[N.T.]

201

#HAROLD BLOOM

Oberon (embora mantenha uma visão própria, conforme veremos adiante). O que Titânia nos revela, de maneira brilhante, é que a desavença entre ela e Oberon é desastrosa para o mundo natural e humano:

TITÂNIA

Tudo isso é o ciúme que a inventar vos leva
Desde aquele verão, nunca podemos
nos reunir na floresta, pelos prados,
nas colinas, nos bosques, junto às fontes
em que os juncos vicejam, pelas praias
sonoras do mar, para dançarmos
em coro ao som dos ventos sibilantes,
sem que em nossa alegria não nos víssemos
perturbadas por tuas invectivas.

Por isso os ventos, como em represália
de em vão nos assobiarem, do mar vasto

aspiraram vapores contagiantes, e estes, pelo país se derramando, tanto deixaram túmidos os rios,
que as margens inundaram, de orgulhosos, Em vão os bois no jugo
se cansaram,- perdeu o suor o lavrador,- o verde trigo podre ficou antes de a barba juvenil lhe
nascer,- os currais se acham vazios nas campinas alagadas,- cevam-se
os corvos no pestoso gado,- as quadras de pelota estão desertas e cobertas de lama,- quase esfeitos
na verde relva os belos labirintos, porque ora já ninguém neles
transita. Falta aos homens mortais o frio inverno,- com hinos e canções, as noites claras já não são
abençoadas como outrora. E assim, a lua, que o mar vasto impera,

202

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

pálida de rancor, todo o ar deixa úmido,
abundando os catarros. Em tamanha
desordem vemos as sazões trocadas:
do seio brando da virente rosa
sacode a geada a cândida cabeça,
enquanto sobre o queixo e nos cabelos
brancos do velho inverno, por escárnio,
brotam grinaldas de botões odoros
do agradável estio. A primavera,
o estio, o outono procriador, o inverno
furioso as vestes habituais trocaram,
de forma tal que o mundo, de assombrado,
para identificá-los não tem meios.

Pois bem,- toda essa prole de infortúnios
de nossas dissensões, tão-só, provêm,-
geradores e pais somos de todos.

[II.Í-]

A poesia escrita por Shakespeare anteriormente não apresenta tanta excelência,- aqui ele encontra uma de suas vozes mais autênticas: o hino, o lamento à natureza.

Em Sonho de uma Noite de Verão, o poder é mágico, e não político. Teseu é incipiente, ao atribuir poder à paternidade, ou à sexualidade masculina. Em nossos dias, os herdeiros da metafísica materialista de Iago, Tersites e Edmundo vêem Oberon apenas como mais uma afirmação da autoridade masculina, mas deveriam levar em conta o lamento de Titânia. Oberon é superior em astúcia e artimanhas, pois controla Puck, e consegue reconquistar Titânia. Mas isso constituiria uma afirmação do domínio masculino, ou algo bem mais sutil? A questão entre a rainha e o rei das fadas é uma disputa de custódia: "Não peço muito, apenas / uma criança perdida, para dela

fazer meu pajenzinho", diz Oberon. Ao contrário da lascívia desmedida que muitos críticos enxergam aqui, vejo, nesse capricho de Oberon, apenas a afirmação inocente de sua soberania,- tampouco vejo qualquer mal na bela e comovente recusa de Titânia:

203

#HAROLD BLOOM

Tal cuidado

tirai do coração. Nem todo o reino das fadas me comprará este menino. Ao meu culto sua mãe era votada. Muitas e muitas vezes, na atmosfera perfumada das índias, me aprazia ouvi-la disreter, tê-la ao meu lado nas amarelas praias de Netuno a admirar os cargueiros balouçantes sobre as ondas inquietas. Como ríamos, ao ver as velas enfunar-se, grávidas ao parecer, sob os lascivos beijos dos ventos buliçosos! Imitando-as, a andar com irresistível gaiatice - grávida, então, do meu donoso pajem - por terra a velejar se punha, em busca de ninharias mil para ofertar-me, voltando após, como de viagem longa, de sua gentil carga mui vaidosa. Mas, porque era mortal, morreu no parto deste menino que, por amor dela, recolhi para criar. Por isso, agora, pela mesma razão dele não largo.

tll.i.]

Ruth Nevo comenta, com correção, que Titânia tanto se aproxima de seus devotos que a criança passa a ser propriedade sua, constituindo uma relação da qual, nitidamente, Oberon é excluído. Tornar o menino seu pajem seria formalizar uma adoção, como no caso da atitude inicial de Próspero com relação a Caliban, e Oberon utilizará Puck para alcançar tal objetivo. Mas por que Oberon, que não sente ciúmes de Titânia com Teseu, agiria de maneira tão obstinada com respeito à guarda do menino?

Shakespeare não nos oferece uma resposta,- portanto, temos de interpretar a elipse.

204

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Um motivo óbvio é que Oberon e Titânia não têm filho homem,- sendo imortal, Oberon não precisa se preocupar em ter herdeiros, mas, evidentemente, tem aspirações de paternidade que não podem ser satisfeitas por Puck. Podem ser relevantes, também, os fatos de que o pai do menino era um rei indiano e que, segundo a lenda, a linhagem real de Oberon teria iniciado a partir de um imperador indiano. Mas o motivo mais decisivo parece ser a recusa de Titânia em dividir com Oberon a adoção da criança. Talvez David Wiles tenha razão, ao insistir que Oberon pretende estabelecer um paralelo com os valores matrimoniais da aristocracia elisabetana, em que a procriação de um herdeiro era o objetivo máximo, embora a própria Elisabete, como Rainha Virgem, descumpra a tradição - e Elisabete é a grande protetora de Sonho de uma Noite de Verão.

A meu ver, a rixa entre Titânia e Oberon é proveniente de algo bem mais sutil, estando relacionada à questão dos vínculos entre seres mortais e imortais na peça.

Os casos de amor de Teseu e Hipólita com os elfos são coisa do passado, e Oberon e Titânia, por mais estremecidos que estejam, dirigem-se à floresta perto de Atenas para abençoar o casamento de seus antigos amantes. Bottom, um dos menos convincentes entre os mortais, terá uma breve vivência em meio às fadas, mas sua metamorfose será meramente exterior. O menino indiano é adotado pelas fadas e haverá de viver entre os imortais. Isso é preocupante para Oberon: ele e seus súditos guardam seus mistérios a sete chaves, longe do alcance dos mortais. Excluir Oberon da companhia da criança, portanto, não é apenas desafiar a autoridade masculina,- é fazer mal a Oberon, um mal que ele deve reverter e rechaçar, em nome da legitimidade da liderança que divide com Titânia. Como diz Oberon, trata-se de uma "injúria".

Para atormentar Titânia, na tentativa de convencê-la a voltar atrás em sua decisão, Oberon invoca a mais bela visão da peça:

OBERON

[...] Certo ainda te lembrás " ,
de quando eu me sentei num promontório,
205

#HAROLD BLOOM

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

a ouvir uma sereia que se achava no dorso de um golfinho e que tão doces melodias cantava, que o mar bravo deixava apaziguado com seu canto, tendo várias estrelas loucamente suas órbitas deixadas só com o fito de escutar a canção. Ainda te lembrás? PUCK Perfeitamente. OBERON

Nesse 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 o amor lhe proveio. "Amor ardente" é o nome que lhe dão as raparigas. Vai buscar-me essa flor,- já de uma feita te mostrei essa planta. Se deitarmos um pouco de seu suco sobre as pálpebras

de homem ou de mulher entregue ao sono, ficará loucamente apaixonado por quem primeiro vir, quando desperto. Vai buscar-me essa planta,- mas retorna antes de duas léguas no mar vasto nadar o leviatã.

PUCK

Porei um cinto

na terra em quatro vezes dez minutos.

OBERON

De posse desse suco, hei de achar meio de surpreender Titânia adormecida, para nos olhos lhe deitar o líquido. Ao despertar, o que enxergar primeiro, seja leão, urso, lobo, touro, mono buliçoso ou irrequieto orangotango, perseguirá com alma enamorada. E antes de eu lhe tirar da vista o encanto, o que farei com o suco de uma outra erva, obrigá-la-ei a me entregar o pajem.

[H.Í.]

A flor aqui chamada "amor ardente" é o amor-perfeito,- a "bela / vestal que o trono tinha no

Ocidente" era a Rainha Elisabete I, e um dos propósitos dessa visão

é constituir o maior e mais direto tributo feito por Shakespeare à Rainha. Ela segue em frente, livre e desimpedida,- a seta de Cupido, incapaz de atingir a Rainha

Virgem, em compensação, transforma o amor-perfeito em símbolo universal do amor. Ê como se a opção de castidade feita por Elisabete abrisse a todos um cosmo de possibilidades

eróticas,- mas isso terá um custo elevado: o acaso e a arbitrariedade irão prevalecer sobre a escolha bem pensada. O amor à primeira vista, exaltado em Romeu e Julieta,

é aqui retratado como calamidade. O potencial irônico do elixir do amor é insinuado quando, em um dos trechos mais belos da peça, Oberon trama a armadilha para Titânia:

206

207

#HAROLD BLOOM

WP

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Sei o lugar onde há belo canteiro que o ar embalsama de agradável cheiro do tomilho selvagem, da sincera violeta e da graciosa primavera, onde há latada de fragrantes rosas e madressilvas nímio dulçorosas. Titânia aí parte da noite dorme sob gracioso dossel

petaliforme, por danças e canções acalentada. A serpe aí deixa a pele variegada, grande bastante para de vestido a uma fada servir, fino e comprido. Pôr-lhe-ei nos olhos este suco brando, de odiosas fantasias lhe deixando cheia a imaginação.

[H.Í.]

O contraste entre os primeiros sete versos e os demais provoca-nos um/rissem estético, - quando Oberon vai do naturalismo sensual à energia grotesca, temos a sensação de passar de Keats e Tennyson, a Browning, e a Eliot (em sua fase inicial). Assim, Shakespeare abre caminho para o momento decisivo da peça, a primeira cena do terceiro ato, quando Puck opera a transformação de Bottom, e Titânia acorda com as célebres palavras de espanto: "Que anjo me desperta do meu leito de flores?" O anjo é Bottom, sublime, impávido diante do fato de sua afável fisionomia ter sido transformada em cabeça de burro.

A cena, de extrema comicidade, merece reflexão: quem, entre nós, seria capaz de suportar tamanha calamidade com tanto equilíbrio? E de se supor que Bottom teria tolerado o destino de Gregor Samsa, personagem de Kafka, sem muito constrangimento. Ele entra em cena, no momento certo, declamando: "Tudo isso, ó bela Tisbe, em teu regaço eu ponho", e os amigos põem-se a correr. Talvez decepcionado por não ter conseguido assustar Bottom, Puck persegue os artífices, assumindo disfarces aterrorizantes. Nosso Bottom fanfarrão responde às palavras de espanto de Quince - "Deus te abençoe, Bottom! Deus te abençoe! Estás transformado" -, com uma alegre cantiga contendo indiretas sobre traição conjugal, que nos prepara para um diálogo de uma comicidade que o próprio Shakespeare jamais superaria:

TITÂNIA

Canta outra vez, gentil mortal, te peço.

Tua voz os ouvidos me enamora,
como o teu corpo os olhos me arrebatava.

E de tal modo a tua formosura

me enleva e me comove, que eu proclamo,
sem mais desculpas procurar, que te amo. BOTTOM

Quer parecer-me, senhora, que para tanto vos assiste razão muito minguada. No entanto, para dizer a verdade, hoje em dia a razão e o amor quase não andam juntos. E pena que alguns vizinhos honestos não se esforcem para deixá-los comigo. Como vedes, eu também posso ser espirituoso, em se oferecendo ocasião. TITÂNIA

Es tão sábio quanto belo. BOTTOM

Nem tanto assim,- se eu tivesse espírito suficiente para sair deste bosque, teria tudo o de que necessito. TITÂNIA

Não ponhas noutra parte o coração,-
no bosque ficarás, queiras ou não.

[IH.i.]

Até C. L. Barber subestima Bottom, ao afirmar que Titânia e o Tecelão representam "a imaginação em oposição ao fato", uma vez que "o encantamento contrastado com a Verdade" toma-se mais nítido. Bottom é extremamente cortês, valente, bondoso e meigo, comprazendo a bela rainha em seus caprichos, mesmo acreditando-a louca.

A ironia aqui está

208

209

#HAROLD BLOOM

sob o controle de Bottom, que, com muito tato, a mantém benévola. Nada em Sonho de uma Noite de Verão resume melhor a trapalhada erótica do que as palavras: "hoje em dia a razão e o amor quase não andam juntos". Bottom também é capaz de dizer gracejos. Não sendo sábio ou atraente, Bottom, com sensatez, quer sair da floresta,

mas não parece muito alarmado quando Titânia o declara prisioneiro. A maneira orgulhosa com que Titânia afirma sua própria importância toma-se hilária, devido à presunção absurda de ser capaz de livrar Bottom da sua "mortal grosseria" e transformá-lo em "espírito aéreo", como se ele pudesse ser adotado, como o fora o menino indiano:

TITÂNIA

Um espírito eu sou, de voz sincera/ verão perene em meu país impera, e amor te voto. Por tudo isso, vem,- silfos belos vais ter, como eu, também, que jóias te trarão do mar profundo, e te farão dormir sempre jucundo. Da mortal grosseria you livrar-te e em espírito aéreo transformar-te. Traça! Mostarda! Flor-de-ervilha! Teia!

Bottom, gentil com a embevecida Titânia, encanta-se com os quatro elfos, e estes com ele, que poderia pertencer ao grupo mesmo sem a ajuda da transformação operada por Puck:

TRAÇA

Pronto! SEMENTE-DE-MOSTARDA

Eu também! FLOR-DE-ERVILHA

Aqui!

TODOS QUATRO

Para onde iremos? , ,

210

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

TITÂNIA

Sede corteses com este gentil-homem,-

bailai em tomo dele, dando saltos

graciosos, porque a vista se lhe agrada.

Dai-lhe damascos doces sem demora,

uvas rosadas, figo verde e amora.

Aliviai as abelhas em pletora.

De suas pernas aprestai candeeiro,

que acendereis depressa no luzeiro

dos vaga-lumes, e amarraí, ligeiro,

asas de mariposa transparente,

porque os raios da lua impertinente

não lhe causem aos olhos dor pungente.

Elfos, cumprimentai-o alegremente. FLOR-DE-ERVILHA

Salve, mortal! TEIA-DE-ARANHA

Salve! TRAÇA

Salve! BOTTOM

De todo o coração peço perdão a Vossas Senhorias. Como é

que Vossa Senhora se chama? TEIA-DE-ARANHA

Teia-de-aranha. BOTTOM

Desejo ficar vos conhecendo mais de perto, meu bom mestre

Teia-de-aranha. Quando eu me cortar o dedo, terei a ousadia

de vos utilizar. Vosso nome, honesto cavalheiro? FLOR-DE-ERVILHA

Flor-de-ervilha. BOTTOM

Peco-vos que me recomendeis à senhora Vagem, vossa mãe, e

ao mestre Grão-de-bico, vosso pai. Caro mestre

211

#HAROLD BLOOM

Flor-de-ervilha, espero que em futuro próximo estreitemos as relações. Vosso nome, senhor, por obséquio?

SEMENTE-DE-MOSTARDA Semente-de-mostarda.

BOTTOM

Caro mestre Semente-de-mostarda, conheço perfeitamente vossa aparência. O covarde e agigantado Rosbife já devorou muitos cavaleiros de vossa casa. Podeis ficar certo de que os vossos parentes já me deixaram muitas vezes com os olhos cheios de lágrimas. Desejo travar conhecimento mais íntimo convosco, caro mestre Semente-de-mostarda.

[III.i.]

Embora Titânia, em seguida a essa conversa inocente, ordene aos elfos que conduzam Bottom a seu caramanchão, o que ali se passa, em meio às violetas complacentes, às fragrantes madressilvas e às doces rosas-moscadas, permanece ambíguo. E será que isso tem alguma importância, a não ser para Jan Kott ou Peter Brook? Será que a peça é memorável por sua "bestialidade orgiástica", ou pela presença de Florde-ervilha, Teia-de-aranha, Traça e Semente-de-mostarda? Sem dúvida representados por crianças à época de Shakespeare (assim como nos dias de hoje), os elfos são dados a furto das abelhas e das borboletas, estratégia precário e emblemático em *Sonho de uma Noite de Verão*. A cortesia circumspecta demonstrada por Bottom aos elfos e a atenção e a boa vontade que estes a ele dedicam contribuem para o estabelecimento de uma afinidade que sugere algo profundamente ingênuo (não infantil, não bestial) a respeito de Bottom. Se não reajo contra críticos recalcados é porque, muitas vezes, ouço a voz de meu falecido mentor, Frederick A. Pottle, de Yale, admoestando-me: "Sr. Bloom, pare de malhar em ferro frio!" Mas you fazê-lo, citando, com prazer, o que Empson diz de Kott:

Coloco-me, aqui, ao lado dos antiquados. É ridícula a indiferença de Kott com relação à Letra da peça, e ele faz de tudo para poluir-lhe o espírito.

212

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

As fadas, de modo geral (e Puck, em particular), costumam errar o alvo. Seguindo a instrução de Oberon, no sentido de desviar, de Hérnia para Helena, a paixão de Demétrio, Puck erra e faz Lisandro cortejar Helena. Quando Puck corrige o erro, o quarteto toma-se mais absurdo do que nunca, pois Helena acha que está sendo objeto de troça e foge dos dois pretendentes, e Hérnia cai em depressão. O terceiro ato chega ao final: Puck faz adormecer os quatro amantes exaustos, para, em seguida, redirecionar a afeição de Lisandro a Hérnia, e deixar Demétrio apaixonado por Helena. Tais medidas geram a leve ironia que jamais será resolvida na peça: será que a definição dos casais altera alguma coisa? A resposta pragmática seria: não muita, seja nessa ou em qualquer outra comédia, visto que, em Shakespeare, os casamentos parecem estar fadados à infelicidade. Nesse aspecto, Shakespeare parece validar o que chamo de "teoria da caixa-preta". Quando o avião cai, procura-se a caixa-preta, para se descobrir a causa do acidente, mas as nossas "caixas pretas" são irrecuperáveis, e nossos desastres conjugais são tão arbitrários quanto os sucessos. Talvez seja essa a "lei de Puck": como saber se o casal Demétrio-Helena será mais feliz do que Lisandro-Hérnia? Mas o terceiro ato de *Sonho de uma Noite de Verão* coloca de lado essas questões, sendo concluído com a canção de Puck: corn prosa lhana João pega Joana. Quem boa potranca tem, acha que tudo está bem.

[IH.ii.]

Todos deveríamos escolher nossos atos favoritos nas peças de Shakespeare; um dos meus seria o quarto ato de *Sonho de uma Noite de Verão*, em que as maravilhas se sucedem, a eloquência transborda, e Shakespeare manifesta, sem trégua, a exuberância de sua criatividade. A interpretação que ressalta o tema orgiástico fica sem sentido logo na primeira cena

213

#HAROLD BLOOM

do referido ato, quando Titânia, sentada ao lado de Bottom em um canteiro de flores, acaricia-lhe a

face, coloca-lhe rosas-moscadas à frente e beija-lhe as orelhas,
pois Bottom não se deixa seduzir:

BOTTOM

Onde está Flor-de-ervilha? FLOR-DE-ERVILHA

Presente! BOTTOM

Flor-de-ervilha, coça-me a cabeça. Onde está monsieur Teia-de-aranha? TEIA-DE-ARANHA

Presente! BOTTOM

Monsieur Teia-de-aranha, meu caro monsieur, tomai vossas armas, matai-me a abelha de ancas vermelhas que se acha naquele cardo e trazei-me, caro monsieur, seu saco de mel. Não vos afobeis demasiadamente nessa operação, monsieur, e tende cuidado, meu bom monsieur, para que o saco de mel não venha a se romper. Pesar-me-ia, sitjnior, ver-vos inundado de mel. Onde está monsieur Semente-de-mostarda? SEMENTE-DE-MOSTARDA

Presente! BOTTOM

Dai-me o punho, monsieur Semente-de-mostarda. Por obséquio, deixai esses cumprimentos, meu caro monsieur. SEMENTE-DE-MOSTARDA

Que ordenais? BOTTOM

Nada, meu caro monsieur, a não ser que queirais ajudar o Cavaleiro Teia-de-aranha a me cocar. Estou precisando ir ao banheiro, monsieur, pois quer parecer-me que estou com o rosto maravilhosamente peludo. Sou um asno tão delicado, que se um pêlo, que seja, me faz cócegas, sou obrigado a me arranhar.

214

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

TITÂNIA

Amor, desejas ouvir boa música? BOTTOM

Sou dotado de ouvido razoavelmente musical. Que venha, pois, o bombo e os martelos TITÂNIA

Ou dize, amor, o que comer preferes. BOTTOM

Magnífico! Uma quarta de forragem. Mastigaria, também, com muito gosto, aveia seca. Parece-me que aceitaria de bom grado um bom feixe de feno. Não há o que se compare ao feno perfumado!

[IV.i.]

O que logrou Puck? Para Titânia, criou uma situação indigna, sem dúvida, mas firmou a amizade de Bottom com os elfos. Sonolento, Bottom confunde Teia-de-aranha com Flor-de-ervilha, mas, fora disso, parece seguro de si, ainda que seus hábitos alimentares estejam, necessariamente, alterados. E adormece, junto à embevecida Titânia, num belo e inocente abraço. Oberon nos informa que, havendo Titânia desistido da guarda do menino indiano, tudo está perdoado,- Puck pode livrá-la do encantamento e, de passagem, desencantar Bottom, embora o Tecelão continue a dormir profundamente. O toque de Shakespeare aqui é extremamente sutil; a metamorfose é representada pela dança da reconciliação que reata a união entre Oberon e Titânia:

OBERON

Músicos, prossegui! Vamos, querida, as mãos nos demos.

[IV.i.]

Os quatro enamorados e Bottom continuam a dormir, mesmo quando Teseu, Hipólita e séquito entram em cena, fazendo alarde, em meio a um diálogo que constitui a apologia de Shakespeare à arte de engendrar fusões, tão presente na peça em questão:

215

#HAROLD BLOOM

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

TESEU

Um de vós vá chamar o guarda-caça. Já completamos o ritual sagrado,- e uma vez que a manhã

vamos ter livre, vai minha amada apreciar a orquestra de meus fortes lebréis.

Desatrelai-os no vale do oeste,- corram livremente. Depressa! Ide chamar o guarda-caça. Minha rainha, daquele alto monte ouviremos melhor a conjunção dos ecos, a ladrar em confusão. HIPÓLITA

Presente eu fui com Hércules a Cadmo, quando, com cães de Esparta, o urso caçavam na floresta de Creta. Tão galante barulheira jamais havia ouvido,- o bosque, o céu, as fontes, tudo, tudo, era em tomo uma crebra gritaria. Em parte alguma nunca ouvira música tão discorde, trovão tão desagradável. TESEU

Estes meus cães também provêm de Esparta,- pêlo manchado todos têm, queixada muito larga, as orelhas derrubadas, sempre a varrer o orvalho matutino,- de pernas tortas e papada, todos, fazem lembrar os touros de Tessália. Um tanto lerdos são no encalço às feras, é verdade,- mas, quando todos ladram, lembram toque de sinos,- gritaria mais harmoniosa nunca foi sentida nem provocada pelo som dos comos ouvidos na Tessália, em Creta e Esparta. -

Ides julgar vós mesma, após ouvi-los. Mas, devagar! Que ninfas serão estas?

tIV.i.]

A "música [...] discorde" promove a fusão de quatro modos de representação distintos: Teseu e Hipólita, egressos da mitologia clássica,- os quatro jovens amantes, vindos de qualquer tempo e lugar,- Bottom e seus companheiros, ingleses de origem simples,- e as fadas, totalmente ecléticas. Titânia é o nome que Ovídio dá a Diana, Oberon tem origem no romance celta, e Puck, ou o bom Robim, vem do folclore inglês. Nesse diálogo divertido e insano, Teseu e Hipólita celebram os cães de Esparta, grande tolice, criados apenas para acuar a caça, sendo, portanto, "lerdos [...] no encalço às feras". Shakespeare celebra aqui o "trovão [doce e] desagradável" de sua cômica extravagância, que, conforme os cães de Teseu, não tem pressa de chegar a parte alguma, e ainda nos reserva grandes surpresas. Passo pelo momento em que os quatro jovens despertam (Demétrio, agora, apaixonado por Helena), para deter-me na fala mais extraordinária escrita por Shakespeare até então: o sublime devaneio de Bottom, ao despertar:

BOTTOM

Quando chegar a minha vez, chamem-me, que eu responderei. Minha próxima fala é: "Formosíssimo Píramo!" Olá, Peter Quince! Flauta, remenda foles! Snout, caldeireiro! Starveling! Deus do céu! Foram-se todos, e me deixaram a dormir. Tive uma visão extraordinária. Tive um sonho, que não há entendimento humano capaz de dizer que sonho foi. Não passará de um grande asno quem quiser explicar esse sonho. Parece-me que eu era... Não há quem seja capaz de dizer o que eu era... Parece-me que eu era... e parece-me que eu tinha... Só um bufão maltrapilho seria capaz de tentar explicar o que me pareceu que eu tinha. Não há olho de homem que tenha escutado, nem ouvido de homem que tenha visto, nem mãos de homem que tenham degustado, nem língua que haja

216

217

#HAROLD BLOOM

concebido, nem coração que haja relatado o que foi o meu sonho. you pedir a Peter Quince que escreva uma balada a respeito desse sonho, que receberá o título de "O Sonho de Bottom", por ser um sonho sem fundo, e a cantarei no fim da peça, diante do duque. E possível, até, que, para deixá-la mais graciosa, eu a cante depois da morte dela.

[IV.i.]

O comentário encontrado na Bíblia (de Genebra) referente a I Coríntios 2: 9-10 é o seguinte: "O Espírito busca [...] o fundo dos segredos de Deus". A paródia feita por Bottom dos versículos em questão é audaciosa, e permite a Shakespeare antecipar a visão

romântica de William Blake, que repudia a divisão paulina entre corpo e alma, embora Bottom pareça remeter-se ao texto da Bishops Bibk:

o que os olhos não viram, os ouvidos não ouviram, e o coração do homem não percebeu, isso Deus preparou [...]

Para Bottom, "não há olho de homem que tenha escutado, nem ouvido [...] que tenha visto, nem mãos [...] que tenham degustado, nem língua que haja concebido, nem

coração que haja relatado" as verdades de seu sonho "sem fundo". Conforme, mais tarde, o fez

William Blake, Bottom invoca um homem apocalíptico, antes do pecado

original, cujos sentidos aguçados se fundem em unidade sinestésica. É difícil não enxergar em

Bottom, nesse seu momento mais sublime, um antepassado não apenas de

Albion, em Blake, mas de Earwicker, em Joyce, o sonhador universal de Finnegans Wake. A

grandeza de Bottom - e aqui temos Shakespeare pairando nas alturas - aparece

de modo contundente no trecho que poderia ser denominado "A Visão de Bottom"; trata-se de um

momento de triunfo misterioso que Bottom há de desfrutar, tendo Teseu

como platéia, em que a "peça" fica diferenciada da paródia, da peça-dentro-da-peça intitulada

Píramo e Tisbe-.

* I e, "bottomless" [N T]

218

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

you pedir a Peter Quince que escreva uma balada a respeito desse sonho, que receberá o título de "O

Sonho de Bottom", por ser um sonho sem fundo, e a cantarei no

fim da peça, diante do duque. É possível, até, que, para deixá-la mais graciosa, eu a cante depois da

morte dela.

A morte de quem? Por desconhecermos a cena que se descortina na visão de Bottom, não temos

como responder tal pergunta, exceto para afirmar que não se trata de Titânia,

nem de Tisbe. Quando, na cena seguinte, o meigo e alegre Bottom reencontra os amigos, o tom de

sua fala não será o mesmo. No entanto, Shakespeare não esquecerá

esse lado "gracioso" de Bottom, e o antepõe, sutilmente, à célebre fala de Teseu que abre o quinto

ato. Admirada, Hipólita reflete sobre a estranheza do relato apresentado

pelos jovens amantes, e Teseu retruca, com

o seu característico ceticismo:

TESEU

Mais estranha

do que veraz, decerto. E-me impossível

acreditar em fábulas antigas

e em histórias de fadas. Os amantes

e os loucos são de cérebro tão quente,

neles a fantasia é tão criadora,

que enxergam o que o frio entendimento

jamaiz pode entender. O namorado,

o lunático e o poeta são compostos

só de imaginação. Um vê demônios

em muito maior número de quantos

comportar pode a vastidão do inferno:

tal é o caso do louco O namorado,

não menos transtornado do que aquele,

enxerga a linda Helena em rosto egípcio.

O olho do poeta, num delírio excelso,

passa da terra ao céu, do céu à terra, - -

219

#HAROLD BLOOM

e como a fantasia dá relevo

a coisas até então desconhecidas,
a pena do poeta lhes dá forma,
e a essa coisa nenhuma aérea e vácuo
empresta nome e fixa lugar certo.
É a imaginação tão caprichosa,
que para qualquer mostra de alegria
logo uma causa inventa de alegria,-
e se medo lhe vem da noite em curso,
transforma um galho à-toa em feroz urso!

[Vi.]

Teseu não é dotado de muita imaginação, mas temos aqui duas vozes, uma, talvez, do próprio Shakespeare, distanciando-se um pouco de sua arte, embora evitando ceder à visão condescendente de Teseu. Quando Shakespeare escreve esses versos, o amante vê, na frente de uma egípcia, a beleza de Helena,- contudo, a consciência profética de Shakespeare pressagia aqui o momento em que Antônio verá a beleza de Helena em Cleópatra. Para os contemporâneos de Shakespeare, "imaginação" era sinônimo de "fantasia", faculdade mental, a um só tempo, potente e suspeita. Sir Francis Bacon afirma tal ambigüidade de maneira concisa:

A Imaginação não é apenas uma mensageira,- contém - ou, pelo menos, usurpa - grande autoridade própria, além de desempenhar a função de mensageira.

"Usurpa" é aqui a palavra-chave,- para Bacon, a mente é a autoridade legítima, e a imaginação deveria, na verdade, contentar-se em ser apenas a mensageira da mente, e não arrogar a si qualquer autoridade. Teseu é mais baconiano do que shakespeariano, mas Hipólita rebate-lhe o dogmatismo:

Contudo, as ocorrências desta noite, tal como eles as contam, e as mudanças por que todos passaram, testificam

220

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

algo mais do que simples fantasia, que certa consistência acaba tendo, conquanto seja tudo estranho e raro.

[Vi.]

Podemos minimizar a interpretação dessa fala, enfatizando que a própria Hipólita desconfia da noção de "fantasia", mas, a meu ver, tal leitura seria um tanto pobre.

Para Teseu, a poesia é um furor, e o poeta, um embusteiro; Hipólita é dada a ressonâncias maiores, a transformações que, de pronto, afetam mais de uma mente. Os amantes são, para Hipólita, a metáfora do público de Shakespeare,- somos nós, portanto, que acabamos tendo "certa consistência", e, assim, somos (re)formados, de uma maneira estranha e rara. A gravidade majestática de Hipólita contém uma censura tácita à troca que Teseu faz do "delírio excelso" do poeta. Os estudiosos têm, justificadamente, investigado o tema "da história da noite" em Shakespeare indo além de Sonho de uma Noite de Verão, por mais maravilhosa que seja a peça. "Não, posso asseverar-vos,- já foi derrubado o muro que separava os pais deles", são as palavras finais de Bottom na peça, que transcendem o entendimento condescendente de Teseu. "As melhores produções desta classe não passam de simples sombra", diz o Duque, referindo-se ao teatro e à atuação,- embora pudéssemos aceitar que tal idéia fosse expressa por Macbeth, não podemos aceitá-la, partindo do Duque de Atenas. Mas, no Epílogo, Puck- parece concordar com Teseu, ao dizer que somos "sombras" e "sonho", sendo essa grande peça o sonho em si. O poeta que sonhou com Bottom estava prestes a realizar um grande sonho de realidade, Sir John Falstaff, que não teria o menor interesse em satisfazer Teseu.

221

O MERCADOR DE VENEZA

Somente um cego, surdo e mudo não constataria que a grandiosa e ambígua comédia shakespeariana O Mercador de Veneza é uma obra profundamente anti-semita. No entanto, sempre que analiso a peça em sala de aula, muitos dos meus alunos, mesmo entre os mais sensíveis e inteligentes, mostram-se insatisfeitos, quando inicio meus comentários com a observação acima. Tampouco aceitam minhas afirmações de que Shylock é um vilão cômico e que Pórcia deixa de ser uma personagem cativante, se a Shylock for permitida uma condição patética. Sena improvável que o próprio Shakespeare fosse anti-semita, mas Shylock é um daqueles personagens shakespearianos que parecem transpor os limites das peças a que pertencem. Tanto a prosa quanto a poesia de Shylock são de uma energia extraordinária, de uma força, ao mesmo tempo, cognitiva e passional, que vai, visivelmente, além da dimensão cômica do texto. Mais do que Barrabás, o judeu de Malta criado por Marlowe, Shylock é um vilão, igualmente farsesco e assustador, embora o tempo haja desgastado essas duas características. A Inglaterra de Shakespeare não conhecia o "problema", ou a "questão" do judeu, nos termos da nossa modernidade,- apenas cem ou duzentos judeus, a maioria, presumivelmente, convertida ao cristianismo, viviam em Londres. Os judeus haviam sido, de certa forma, expulsos da Inglaterra em 1290, três séculos antes de Shakespeare, e só seriam, digamos, readmitidos quando da revolução de Cromwell. O infeliz Dr. Lopez, médico da

222

#O MERCADOR DE VENEZA

Rainha Elisabete, foi enforcado, estripado e esquartejado (possivelmente, com a presença de Shakespeare na multidão),- Lopez teria sido incriminado pelo Conde de Essex e, portanto, talvez, falsamente acusado de tentar envenenar a Rainha. Judeu português convertido e, podemos conjecturar, conhecido de Shakespeare, o pobre Lopez surge como motivação de uma nova estréia, muito bem-sucedida, de O Judeu de Malta, de Christopher Marlowe, em 1593-94, e, talvez, da criação de O Mercador de Veneza (circa

1596-97), peça com a qual Shakespeare supera Marlowe.

Pórcia, e não Shylock, é a personagem central da peça, embora, hoje em dia, determinadas platéias tenham dificuldade em aceitar tal conclusão. Antônio, o mercador que consta do título da peça, é o bom cristão, que demonstra sua beatice ao xingar e cuspir em Shylock. Para muitos de nós, isso constitui, no mínimo, uma ironia, mas, para o público elisabetano, não havia aqui ironia alguma. Jamais assisti a uma montagem de O Mercador de Veneza em que Shylock fosse retratado como vilão-cômico, mas é assim que o papel deveria ser desempenhado. Shylock seria deveras terrível não fosse cômico,- um vez que, para as platéias de hoje, Shylock nada tem de engraçado, a representação do personagem visa ao patbos, e assim ele tem sido retratado desde o início do século XIX, exceto na Alemanha e na Austria, sob o regime nazista, bem como no Japão. Creio que corremos o risco de tomar O Mercador de Veneza incoerente, ao retratarmos Shylock como um personagem por demais cativante. Contudo, preocupa-me o quanto nos custaria (e não apenas em termos éticos) resgatar a coerência dessa peça. Provavelmente, o custo seria a perda do autêntico Shylock shakespeariano, que não deve ter sido, exatamente, como Shakespeare o desejava, se é que podemos resgatar a intenção do autor. Se dirigisse a peça, instruiria o ator que estivesse fazendo o papel de Shylock a representá-lo como um fantasma alucinado, um exuberante sonãombulo, de narigão postiço e peruca ruiva, isto é, faria com que Shylock fizesse lembrar o Barrabás criado por Marlowe. Podemos imaginar o efeito surrealista dessa figura, cujas falas são enunciadas com um nervosismo intenso, uma energia extremamente realista, uma personalidade capaz de se equiparar a um grupo de vivazes predecessores encontrados na dramaturgia shakespeareana-

223

#HAROLD BLOOM

de certos aspectos do temperamento de seu criador, ao contrário do que ocorre entre Shylock e Shakespeare (se tornarmos Falstaff como o padrão shakespeariano que acredito

que seja) Obviamente, Barrabás é tão judeu quanto os cristãos da peça são cristãos, ou os muçulmanos, muçulmanos Shakespeare desconcerta-me porque sua influência é de tal modo universal que Shylock, realmente, parece judeu a muitas platéias, embora a figura que estas contemplam tenha sido transformada, passando a invocar pathos heróico Quando pensamos na presença do judeu na literatura pós-bíblica, Daniel Deronda, de George Eliot, Fagin, de Dickens, e Polya, o meio-judeu de Joyce, entre outros, só nos vêm à mente depois que nos lembramos de Shylock Ninguém, exceto o sempre anti-semita T S Eliot, vê Barrabás como um judeu autêntico Barrabás é uma espécie de gênio do mal preso na garrafa, algo numa caixa de surpresas, sempre pronto a dar um susto na platéia Não podemos deixar de nos divertir com ele, tão caricatas as suas afrontas Voltarei a tratar de Barrabás adiante, no contexto da revisão que Shakespeare faz de Marlowe, para alcançar seus próprios e diferentes desígnios

Temos, tardiamente, um estudo lúcido e sensato de O Mercador de Veneza na obra Shakespeare and the Jews, de James Shapiro (1996), cujas observações finais merecem bastante reflexão

Procurei demonstrar que muito da vitalidade da peça pode ser atribuído ao modo com que a mesma abala os alicerces de certas convicções relativas à alteridade racial, nacional, sexual e religiosa Desconheço outra obra literária que cause tamanho efeito, com semelhante tenacidade e honestidade Desviar o olhar do que a peça revela sobre a relação entre mitos culturais e identidade em nada contribuirá para o desaparecimento de atitudes irracionais e excludentes Na verdade, impulsos soturnos dessa natureza são de tal modo esquivos e difíceis de serem identificados no curso normal da vida, que somente em situações como nas montagens dessa peça podemos vislumbrar as fissuras culturais É por isso que censurar a peça é sempre mais perigoso do que encená-la

226

O MERCADOR DE VENEZA

"Censurar", é claro, não costuma ser o caso, exceto na Alemanha nazista e em Israel, como Shapiro bem sabe O que nos deixa perplexos é a dificuldade de encenar uma comédia romântica em que um judeu é forçado a se converter ao cristianismo, sob risco de morte Quando Shylock, hesitante, diz "Fico contente", poucas platéias sentem-se, de fato, contentes, a menos que consigamos reunir uma platéia feliz em seu anti-semitismo Rei Lear é uma peça paga para um público cristão, segundo alguns estudiosos O Mercador de Veneza é uma peça cristã para um público cristão, segundo Northrop Frye A meu ver, Shakespeare não escreveu peças cristãs - ou não-cristãs-, conforme já assinalei, minha visão de um Shakespeare que muda constantemente de perspectiva exclui a possibilidade de ter ele sido anti-semita - ou filo-semita -, conclusão a que Shapiro também chega Tenho de convir com a noção levantada por Graham Bradshaw, de que a "criativa intencionalização de Shylock" desenvolvida por Shakespeare toma questionável a percepção do mercador judeu como apenas um vilão cômico ou apenas uma figura patética O que me deixa criticamente insatisfeito é o acréscimo desconcertante que Shakespeare faz ao episódio da libra de carne a conversão forçada O incidente é fruto da invenção de Shakespeare, mas não consigo me convencer, em termos dramáticos, que Shylock aceitasse tal imposição Pórcia pode ter quebrado o espírito de Shylock, mas não o pulverizou, e já não é Shylock quem sai de cena, aos tropeços, prestes a se tornar cristão-novo, ou cristão-falso, ou seja lá o que for Por que Shakespeare permite a Antônio mais uma volta no parafuso da tortura" Teria o personagem de Shylock se desenvolvido demasiadamente, segundo a cauta intuição de

Shakespeare, ao ponto de precisar ser retirado da peça, como se dá com Mercúcio, o Bobo de Lear e Lady Macbeth? A idéia me parece dúbia, visto que Shakespeare tanto se demora a despedir Shylock da peça Podemos até achar que Shylock tenha se convertido, embora saibamos que não haveria tempo para isso Shakespeare jamais se equivocaria, criando uma cena inesperada em que mesmo um vilão cômico agisse com incoerência dramática Malvólio, mesmo numa cela para loucos, mantém integridade dramática, mas a Shylock, acuado pelos inimigos, isso não é permitido

Houve época em

227

#HAROLD BLOOM

a heroína, esse herói seria Antônio, e não o peso-leve Bassânio, galante e inofensivo Mas jamais encontrei alguém que gostasse muito de Antônio, a não ser por sua tendência compulsiva de cuspir e dar botinadas em transeuntes judeus Sena desejável que o antagonista de Shylock fosse um mercador de Veneza mais cativante, alguém que pudesse ser recomendado por algo além do seu cristianismo Leslie Fieder escreveu que Antônio é "uma projeção do sofrimento pessoal do autor", idéia interessante, mas que não passa de conjectura Antônio já foi considerado pelos críticos um tonto, uma figura inspirada em Cristo, um indivíduo que se faz de vítima etc , e, sem dúvida, é um personagem ambíguo Mas o que o torna expressivo e memorável é o ódio mútuo entre ele e Shylock Como inimigo, é superado por Shylock, mas consegue alcançar uma certa estatura, ao propor a conversão forçada Esta última, e a célebre libra de carne a ser cortada em seu peito, é tudo o que há de interessante em Antônio, e ninguém tem necessidade de saber se Shakespeare, seja lá por que razão, deixou de desenvolver o interior do personagem

Apesar de lidar com problemas, O Mercador de Veneza é, basicamente, uma comédia romântica, e o pathos aqui é excluído, tão excluído quanto o judeu Shylock Da minha parte, detecto pouco pathos em Shylock, e não me comove a litania "Um judeu não tem []", pois, hoje em dia, o conteúdo daquela fala só terá interesse para skmheads e outros párias da sociedade E possível que a referida fala, para o público do tempo de Shakespeare, tivesse um caráter de revelação, mas espera-se que isso não se aplique às platéias de hoje Shylock se impõe nos momentos em que é mais ameaçador, por exemplo, quando enfrenta o Duque de Veneza, e insiste em fazer valer o contrato Vamos descartar a incipiente noção de Northrop Frye de que Shylock fala pelo Antigo Testamento e Pórcia, pela Nova e misericordiosa Aliança Frye foi um grande crítico, exceto quando misturava crítica literária e a função de ministro da Igreja, assim como o pensamento crítico de T S Ehot nunca se beneficiou das tendências religiosas do poeta e ensaísta O Deuteronômio proíbe o ato que Shylock deseja praticar, mas Deus (e a democracia) me livre da misericórdia de Pórcia" Pórcia é perigosamente teatral, e não apenas

232

O MERCADOR DE VENEZA

quando se veste de homem Tal característica ela divide com o amado, Bassânio, e com o rival, Antônio Shylock, por estranho que pareça, não é nada teatral, por mais dramático que seja, até o momento da improvável conversão A ameaça que ele pode representar e toda a sua força cômica dependem do contraste estabelecido entre sua franqueza monomaniaca e a frialdade cativante dos amigos de Pórcia, na alta sociedade veneziana Reduzindo-o, em termos do teatro contemporâneo, Shylock seria um protagonista de Arthur Miller deslocado em um musical de Cole Porter, um Willy Loman perdido em Kiss Me Kate

Shakespeare era mestre na criação desses espíritos deslocados e, nesse aspecto, Shylock apresenta afinidades com um vanadíssimo grupo de personagens que inclui Malvólio, Caliban, o Bobo de Lear, Bernardino, e até uma das facetas de Falstaff Malvólio, em uma

peça de Ben Jonson, seria quase Jonson, mas, em Noite de Reis, seu deslocamento o torna alvo do ridículo. Suponho que, na concepção de Shakespeare, Shylock tenha nascido como figura cômica, semelhante a Malvólio, mas Shylock despertou a imaginação de Shakespeare e tomou-se mais do que cômico, embora não uma figura patética, mas ameaçadora. O estímulo para a metamorfose de Shylock só pode ter sido o Barrabás, de Marlowe, que perseguiu Shakespeare desde o princípio de sua carreira de dramaturgo.

Shylock é um anti-Barrabás, voltado para o interior, dotado de uma psique profunda, ao passo que Barrabás é uma caricatura. As imitações que Shakespeare faz de Barrabás, em Aarão, o Mouro, e Ricardo III, prestam uma homenagem a Marlowe, mas Shylock expõe Barrabás como uma caricatura, por mais brilhante e brutal que seja. "Mostrarei a você o judeu", Shakespeare diz, em resposta a Marlowe, e, infelizmente, o fez, para eterno prejuízo do povo judaico. Isso não quer dizer que Shylock seja uma representação válida de um judeu, muito menos que ele seja o judeu, mas há que se reconhecer a enorme hegemonia de Shakespeare na cultura mundial, hegemonia que, nessa única situação, implica mais uma perda do que um benefício. Ainda hoje, O Judeu de Malta é um belo folguedo, admirado por T. S. Eliot, embora, creio eu, pelos motivos errados, visto que Eliot, sem dúvida, apreciava a peça.

233

HAROLD BLOOM

como uma farsa anti-semita, o que ela não é. Na peça, cristãos e muçulmanos saem-se pior do que Barrabás, pois, se pudessem, seriam tão perversos quanto Barrabás, - falta-lhes, porém, a índole maléfica. O judeu criado por Marlowe é, simplesmente, consequência do delírio de Christopher Marlowe, pleno de uma energia diabólica, invertendo todos os valores, zombando de tudo e de todos. Grande fuga da realidade, a peça O Judeu de Malta exalta o mal ativo e diminui o bem passivo, e pode ser considerada a Ubu Rei de seu tempo. A rubrica de Jarry dizia: "A ação não transcorre em parte alguma - ou seja, na Polônia", talvez uma das primeiras piadas de cunho étnico. No mesmo espírito, a ação da peça de Marlowe transcorre em Malta - ou seja, em parte alguma. Marlowe não contou com fontes literárias ou históricas, e a ação poderia transcorrer em qualquer ponto do Mediterrâneo, em qualquer século, logicamente, após Maquiavel, que, no prólogo, instans a aclamar Barrabás. Conforme Maquiavel, seu mestre, o judeu criado por Marlowe é obcecado por "política" - ou seja, por princípios que anulam Cristo. O demoníaco Barrabás, delirante em sua perversidade, nada tem em comum com Shylock, figura amargurada cuja vingança permanece centrada em Antônio.

Shakespeare esforça-se para expurgar de Shylock todo e qualquer elemento marloviano, o que, inevitavelmente, implica um mergulho no interior do personagem. Barrabás é desprovido de qualquer dimensão interior, - Shylock concentra-se tanto em sua força interior que chega a reduzir Pórcia e companheiros, e até mesmo Antônio, a algo que mais parece exercícios de ironia. O fenômeno de uma pessoa "de carne e osso", presa dentro de uma peça, cercada de sombras falantes, é mais contundente em Hamlet, é claro. Contudo, a experiência estética do método Pirandello, executado com perfeição em Hamlet, faz a sua primeira incursão em O Mercador de Veneza, em que o peso ontológico de Shylock, do momento em que entra em cena até o momento em que sai, faz com que o referido personagem se torne uma representação da realidade bem mais intensa do que a observada em qualquer outro da peça. Shylock, por mais equívoco que seja, é a melhor pista para trilhar o processo pelo qual Shakespeare superou Marlowe, e, ao fazê-lo, inventou, ou reinventou, o humano.

1

O MERCADOR DE VENEZA

Barrabás é exuberante, mas é um monstro, não um homem. O Shylo obsessivo criado por

Shakespeare é suficientemente obstinado em seu ócio a Antônio a ponto de perpetrar algo monstruoso, não fosse a intervenção de Pórcia. Shylock não é um monstro,- antes, é exemplo de um ser humano cuja existência seria perfeitamente admissível. A grande importância de Shylock não está apenas no mundo histórico do anti-semitismo, mas no mundo interior do desenvolvimento da arte de Shakespeare, pois nenhuma figura anterior na dramaturgia shakespeariana tem a força, a complexidade e o potencial vital de Shylock. O pathos provocado por Shylock pode ser considerado a força maior do personagem.

Que um espírito de tamanha complexidade se reduza à ânsia de obter uma libra da carne de Antônio pesada em uma balança, é a mais terrível ironia expressa por Shakespeare nessa comédia de tantas ironias.

Eis, para mim, o grande enigma de Shylock- seria ele o primeiro exemplo shakespeariano radical de um traquinista que rouba a coroa? Apoio? Seria Shylock um personagem da estirpe de Falstaff, ou Pickwick, de Dickens? Seria ele da linhagem de Dom Quixote, Sancho Pança e Hamlet? Pode-se afirmar que Shylock foge ao controle de Shakespeare? Afinal, nada parece mais estranho do que classificar Shylock como vilão-cômico, assim como o agitado Barrabás, ainda que por mais sombria, O Mercador de Veneza seja uma comédia, e o juízo agiota, certamente, o vilão da peça. Ao recusar-se a criar um novo Aarão ou o Mouro, ou um outro Ricardo III, ambos imitações de Barrabás, Shakespeare forjou Shylock como uma figura complexa e incomum, vários sentidos. O sentimento predominante em Barrabás é a autodulguência, um júbilo provocado pela perversidade grotesca e triunfante própria do personagem. Aarão e Ricardo III também são extremamente auto-indulgentes, mas Shylock não é indulgente, nem consigo mesmo nem com qualquer outra coisa, a despeito de todo o seu orgulho próprio. Os críticos costumam assinalar que existe uma melancolia comum a Antônio e a Shylock, uma espécie de elo involuntário entre duas pessoas que se odeiam. Embora a tristeza seja comum, as causas da mesma são diferentes: Antônio, seja qual for a natureza de sua relação com Bassânio, há de perdê-lo para Pórcia, ao passo que Shylock, é claro, faz te

234

235

#HAROLD BLOOM

chora a morte de Leah, esposa e mãe da intolerável Jéssica, a mimada princesinha judia de Veneza, que colhe o que semeia das mãos do playboy Lorenzo. Shakespeare não esclarece a natureza da relação entre Shylock e a filha ladra, mas, sem dúvida, está melhor só do que acompanhado dela, e age corretamente ao chorar, com igual intensidade, a perda dos ducados e da filha.

Simpatizamos imensamente com Barrabás, Aarão e até Ricardo III porque seus apertes nos tomam seus cúmplices. Shakespeare, para evitar que isso ocorra, jamais nos deixa a sós com Shylock. Barrabás é dissimulado, sempre consciente de estar representando,- Shylock é de uma sinceridade e uma tenacidade que assustam. Jamais representa um papel: é, simplesmente, Shylock. Se, de um lado, tal característica confere ao personagem imensa expressividade, de outro, torna-o extremamente vulnerável, chegando mesmo a transformá-lo no bode expiatório da peça. É capaz de atuar com uma ironia impiedosa, principalmente nos diálogos com o Duque, mas a grande ironia da comédia faz de Shylock sua vítima. Cabe a Pórcia o privilégio de provocar a ironia na peça, mas, à custa de Shylock, tal ironia torna-se brutal, embora não tão brutal quanto a do bom Antônio, que oferece a Shylock duas opções: ser executado como indigente ou sobreviver como agiota aposentado, pois, como cristão convertido, Shylock não pode desempenhar uma atividade típica de judeu.

Shakespeare, com mais sutileza do que Marlowe, demonstra que, embora os cristãos (excetuando-se Graziano) sejam mais refinados do que Shylock, não são mais misericordiosos.

Pórcia é bastante charmosa, mas Bassânio, Lorenzo, Nerissa e Jéssica também o são. É possível que Shylock seja o menos charmoso dos personagens shakespearianos, - contudo, ficamos por ele fascinados, e por razões que vão além da sua mais que evidente perversidade. A linguagem de Shylock, instrumento extraordinário, deve ter impressionado o próprio Shakespeare, como um grande avanço de dramaturgia. Só nos deparamos com Shylock na terceira cena do primeiro ato, após termos encontrado Antônio, Bassânio e Pórcia, e a primeira vez que ouvimos sua prosa de virtuoso é o momento em que ele recusa o convite de Bassânio para jantar:

236

O MERCADOR DE VENEZA

Eu sei, para cheirar porco e comer na habitação para a qual o seu profeta Nazareno conjurou o diabo: comprarei com os senhores, venderei com os senhores, falarei, andarei e assim por diante: mas não comerei com os senhores, não beberei com os senhores e nem farei as minhas orações com os senhores.

[I.iii.]

^/

A referência feita aqui ao Evangelho de Marcos, assim como ao Evangelho de Lucas, no momento em que Shylock vê Antônio se aproximando, sugere um detalhe interessante: o judeu de Shakespeare leu a Escritura do inimigo. com efeito, Shylock sabe polemizar, atacando o cristianismo, principalmente naquilo que consta como ética cristã em Veneza. Não sendo tão inflamatório quanto o judeu de Marlowe, Shylock é, pelo menos, tão leal ao seu povo quanto Barrabás, o que toma o seu consentimento com respeito à conversão forçada algo de uma incongruência quase absurda. Sua primeira fala em verso, um dos raros apartes, invoca uma inimizade antiga, que vem de muito antes da que existe entre ele e Antônio:

Se consigo apanhá-lo num aperto, Mato a fome de queixas muito antigas. Por odiar minha nação sagrada, Nos locais onde vão os mercadores Agride a mim, meus lucros e poupanças, A que chama de juros ou de usura. Maldita seja a minha própria tribo Se eu o perdôo.

[I.iii.]

Em versos que ardem em rancor espiritual, informados por uma grande inteligência espiritual, Shylock afirma a sua identidade como o judeu, herdeiro de um orgulho perseguido há quinze séculos. Pesa-me concordar com as legiões de estudiosos de orientação cultural materia-

237

#HAROLD BLOOM

lista que desaprovam o pensamento crítico de E. M. W. Tillyard, mas reconheço que ninguém se equivocou mais com relação a Shylock do que Tillyard, que falava da "estupidez espiritual" de Shylock e da "bondade desinteressada" de Antônio. A afirmação data de 1965, mas nunca será tarde demais para que o anti-semitismo inglês se manifeste. Não vamos entrar no mérito do desinteresse que leva a cuspir e dar pontapés em pessoas. O espírito de Shylock encontra-se enfermo, desvirtuado pelo ódio, por mais justificado que seja esse ódio, mas a inteligência de Shylock, em qualquer nível, é inquestionável. Ele não seria tão assustador e perigoso, se não fosse um psicólogo genial, um precursor do grande crítico, Iago, e do niilista Edmundo, em Rei Lear.

O companheiro de Shylock, em termos de sentimento de ódio na peça, é Antônio, cujo anti-semitismo, embora apropriado para a Veneza retratada na ação, é mais intenso e perverso do que o de qualquer outro personagem, inclusive o de Graziano. O anti-semitismo de caráter homossexual tomou-se um mal por demais idiossincrático para a nossa compreensão, - a partir de Proust, as situações de judeus e homossexuais tendem a convergir,

simbólica e, às vezes, literalmente, como na Alemanha nazista. Veneza e Belmonte nadam em dinheiro, e a tentativa de Antônio no sentido de distinguir entre o mercantilismo por ele praticado e a usura de Shylock não convence ninguém. O mercador e o judeu apresentam-se em uma dança mortal, do masoquista com o sádico, vítima e assassino, e a questão - quem é o mercador e quem é o judeu - só é resolvida pela duvidosa conversão. Antônio vence, mas nada ganha, exceto dinheiro,- Shylock perde (merecidamente) e nada ganha, nem mesmo uma identidade. Não conseguimos interpretar-lhe as palavras "Fico contente" porque não nos saem dos ouvidos suas duas grandes falas, ambas voltadas contra Veneza: a rapsódia que discorre sobre "homens que não gostam de ver porco" e o discurso sobre a escravidão em Veneza. Nenhuma dessas duas falas é necessária para o desenvolvimento da comicidade, tampouco a título de exercício de patbos. Shakespeare leva ao máximo sua criação, como que disposto a descobrir que tipo de personagem estaria delineado em Shylock, seu melhor noturno até que revisasse Hamlet, transformando-o, de um simples sujeito dado a ardis, em um novo tipo de ser humano.

238

O MERCADOR DE VENEZA

Ao desenvolver o personagem de Shylock, mudando-o de vilão-cômico em vilão-heróico (e não em herói-vilão, como Barrabás), Shakespeare trabalha sem qualquer precedente, e guiado por uma motivação dramática difícil de ser apreendida. Shylock é sempre um grande papel: vêm-nos à lembrança Macklin, Kean, Irving, embora, em nossos dias, não tenhamos desempenhos memoráveis do papel. Jamais aceitei o Shylock cortês e filo-semítico de Olivier, que parecia egresso da Viena de Freud, e não da Veneza de Shakespeare. Naquela montagem, cartola e black tie substituem a gabardine judaica, e os fortes discursos ameaçadores são moderados, para lidar com o "mal-estar na civilização". Embora o efeito dessa interpretação seja um irrealismo sutil e persuasivo, o contexto que enseja o niilismo exacerbado de Shylock parece ausente, no momento de enunciação da célebre e chocante fala:

Vossa Graça irá me perguntar
Por que prefiro a carne a receber
Três mil ducados - Isso eu não respondo!
Digamos que é capricho - serve assim?
Se houvesse um dia um rato em minha casa
E me agradasse dar 10 mil ducados
Pra liquidá-lo... Serve essa resposta?
Há homens que não gostam de ver porco,-
Outros que endoidam quando encontram gatos!
Há quem não possa reter as urinas
Se ouve gaita de foles - os caprichos
São mestres das paixões e - ao acaso -
Viram amor ou ódio - por que causa?
Não há razão que explique bem por que
Este não gosta de olhar pra porco,
Aquele não suporta um bichaninho,
O outro a gaita: mas acabam, todos,
Passando por vergonhas e ofendendo
Os outros porque algo os ofendeu.
Assim, não dou razão - e nem darei. i - " "

239

#HAROLD BLOOM

Por esse ódio fixo, essa ojeriza,
Que tenho a Antônio é que eu levo avante

Essa causa contra ele,- eu respondi?

[IV.i.]

Uma vez que os "caprichos" de Shylock sugerem, basicamente, uma antipatia inata, ao passo que suas "paixões" expressam a idéia de sentimentos autênticos, ele se revela nessa fala, ironicamente, incapaz de controlar a própria vontade. Mas a ironia de Shakespeare volta-se contra Shylock, pois o personagem joga com cristãos, e não pode vencer,- as palavras "ódio" e "ojeriza" definem muito bem o anti-semitismo, e Shylock, fora de controle, toma-se um judeu terrorista que revida as constantes provocações anti-semitas. E as imagens que constam do discurso de Shylock são mais memoráveis do que a defesa que ele apresenta para seus caprichos. A atitude de Antônio contra Shylock, e vice-versa, estabelece um paralelo com a loucura dos que se descontrolam ao ver um porco, têm crises de nervos quando se deparam com um gato ou, involuntariamente, urinam ao ouvir gaita de foles. Shylock celebra a compulsividade por si mesma, ou o capricho traumatizante. Como um psicólogo negativista, o judeu de Shakespeare tem a função de nos preparar para o que há de mais profundo nos impulsos observados nos grandes vilões shakespearianos que adviriam, mas Shakespeare priva Shylock da grandeza da transcendência negativista que haveria de informar Iago, Edmundo e Macbeth. E na fala sobre o repúdio ao porco, mais do que no grito - "Eu quero a multa!" - que Shylock expõe o seu interior.

Quase nada sabemos sobre a pertinência entre as relações pessoais de Shakespeare e os grandes papéis por ele criados (se é que havia qualquer ligação). A ambivalência do relacionamento entre Falstaff e Hal faz lembrar aquela encontrada nos Sonetos, e a imagem do filho de Shakespeare, Hamnet Shakespeare, ainda poderá, de alguma maneira, contribuir para elucidar os enigmas do Príncipe Hamlet. É difícil conceber que Shylock representasse um peso na consciência de Shakespeare,- no que diz respeito à condição dos judeus, e apenas nesse caso, Shake-

240

O MERCADOR DE VENEZA

Shakespeare é homem típico de sua época. Se considerarmos que não se trata de Marlowe escrevendo uma farsa sangrenta, Shakespeare é perverso, ou ignorante (ou as duas coisas), quando faz Shylock pedir a Tubal que o encontre na sinagoga, para planejarem os detalhes do assassinato judicial de Antônio. Há que se reconhecer que tanto a perversidade quanto a ignorância possuem um caráter genérico, o que, no entanto, não as torna desculpáveis. O enredo pedia a presença de um judeu, o judeu de Marlowe perdurava nos palcos, e Shakespeare precisava livrar-se de Marlowe. Na minha avaliação, a satisfação de Shakespeare em ter conseguido alcançar seu objetivo fez com que ele aumentasse o investimento dramático em Shylock, e contribuiu para a justificativa da fala mais impressionante em toda a peça. Quando o Duque pergunta: "De onde espera perdão, se não o dá?", Shylock responde com uma força extraordinária, questionando a própria base da economia de Veneza:

Por que temer, se não cometo erros? Vós tendes entre vós muitos escravos, Que usais como se fossem cães ou mulas,- Que usais para as tarefas mais abjetas, Porque os comprastes - devo eu vos dizer "Libertai-os, casai-os com os vossos? . Por que mourejam eles? Que seus leitos Sejam também macios, seus jantares Cozidos como os vossos?". Vós direis "Os escravos são nossos". Também eu Digo que a carne que estou exigindo, Comprei-a caro, é minha e eu a quero: Se nã negais, adeus às vossas leis! Veneza não garante os seus decretos! Quero a sentença - vamos! Ela é minha?

[IV.i.]

É fácil equivocar-se na interpretação dessa fala, conforme recentemente o demonstraram alguns críticos de orientação marxista. Shylock

241

#HAROLD BLOOM

não tem compaixão dos escravos, e parece alheio à ironia contida na referência, pois, como judeu, todos os anos, ele celebra a Páscoa judaica, que lembra o fato de que seus ancestrais foram escravos no Egito até serem libertados por Deus. Jamais devemos supor que Shakespeare fosse alheio ao mundo que o cercava, sua curiosidade era insaciável, sua ânsia de informação, sem limites. O paralelo medonho estabelecido por Shylock é para valer uma libra da carne de Antônio. Lhe pertence, como um escravo pertence ao dono, e ele exige o pagamento da multa. O que nos surpreende e diverte é a denúncia sagaz que o personagem dirige contra a hipocrisia cristã, feita anteriormente na peça, embora sem o atrevimento presente na fala citada acima. Os escravos de Veneza, como outros quaisquer, não passam de libras de carne. E no contexto da América de Gíngich e Clmton, a sátira ainda é válida. Nossos devotos reformadores da Previdência Social estão decididos a impedir que os descendentes dos nossos escravos durmam em camas tão macias quanto as deles ou sirvam-se em mesas fartas - e a permissão para se casarem com os herdeiros da América está fora de cogitação. Mas Shylock não se dá conta de seu argumento mais sério, vale lembrar, ele não é um profeta, apenas um torturador e assassino em potencial. É Shakespeare, explorando o papel de Shylock, que, com astúcia, reúne material para uma profecia de cunho moral, algo que nenhum personagem da peça está preparado ou capacitado a fazer.

Shylock, então, é um campo de força ainda maior do que ele próprio é capaz de dominar, e Shakespeare, em *O Mercador de Veneza*, assim como, posteriormente, em *Medida por Medida*, abre à comédia possibilidades raramente permitidas a esse gênero dramático. Lamentavelmente, a tematização proposta por Shakespeare não chega a atenuar a selvagem do retrato do judeu por ele apresentado, tampouco devemos supor que ele desejasse tal atenuante, especialmente se levarmos em conta o público para o qual o dramaturgo escrevia. O extermínio dos judeus impossibilita a encenação de *O Mercador de Veneza*, pelo menos, conforme parecem ser os termos da peça com certo alívio, volto-me para a questão da contribuição de Shylock ao desenvolvimento do Shakespeare poeta e dramaturgo. E a resposta surpreendente é que, ao

242

O MERCADOR DE VENEZA

completar a emancipação de Shakespeare com respeito a Marlowe, Shylock enseja a criação da Primeira Parte de *Henrique IV*, com dois personagens que chegam a ser mais ambivalentes do que o próprio Shylock: o Príncipe Hal, e o ápice da invenção do humano por Shakespeare, Sir John Falstaff.

O sentido que Shakespeare confere à ambivalência não é o de Freud, embora Freud, tão ambivalente com relação a Shakespeare, sem sombra de dúvida, fundamente a sua reflexão sobre a ambivalência em materiais inicialmente fornecidos por Shakespeare. A ambivalência primordial, seja em Shakespeare ou em Freud, não decorre, necessariamente, de determinantes sociais. A antipatia entre Antônio e Shylock gera um comportamento que vai além da provocação habitualmente dirigida aos judeus, Graziano exemplifica bem esse passatempo cristão, mas, com Antônio, a coisa é mais séria. A ambivalência deste, como a de Shylock, é assassina, mas, ao contrário da de Shylock, alcança êxito, pois Antônio acaba com Shylock, o judeu, e nos concede Shylock, o cristão-novo. Em Freud, a ambivalência é definida como os sentimentos de amor e ódio, simultaneamente, dirigidos a uma mesma pessoa, em Shakespeare, a ambivalência, algo mais sutil e assustador, transforma o ódio por si mesmo em ódio pelo outro, e associa o outro a possibilidades perdidas pelo eu. Hamlet, apesar de seus protestos, na verdade, não quer vingança, pois ninguém mais do que ele saberia que, na vingança, todos se igualam. Matar Cláudio é tomar-se o Velho Hamlet, o pai fantasmagó rico, e não o príncipe intelectual. E terrível ter de admitir, mas um Shylock convertido e alquebrado é preferível a um Shylock facínora (caso Pórcia não o houvesse impedido). O que restaria a Shylock

após mutilar Antônio? O que resta a Antônio após esmagar Shylock?

Na ambivalência shakespeariana, não pode haver vitórias

A P Rossiter, na obra *Angel imth Horm* (publicada postumamente, em 1961), afirma que a ambivalência é, tipicamente, a dialética dos dramas históricos de Shakespeare, e define ambivalência como uma forma de ironia com efeito, a ironia está tão presente em Shakespeare, e em tantas modalidades diferentes, que é impossível abranger a questão em sua totalidade O que, em *O Mercador de Veneza*, não seria irônico,

243

#HAROLD BLOOM

inclusive a celebração em Belmonte, no quinto ato? A coexistência de Antônio e Shylock em Veneza é o cúmulo da ironia, uma ambivalência tão exacerbada que precisa ser interrompida, seja pela bárbara mutilação de Antônio, ou pela bárbara vingança cristã contra Shylock, que, evidentemente, não tem tempo sequer de ser catequizado antes do batismo. Chacina ou batismo é uma dialética e tanto: o mercador de Veneza sobrevive, mas o judeu de Veneza é imolado, uma vez que, como cristão, não pode continuar a emprestar dinheiro a juros. Para Shakespeare, a prioridade maior é o desenvolvimento dramático, mas nem Shylock nem Antônio podem se desenvolver. Antônio torna-se apenas mais sombrio, e Shylock esmorece,- pudera, luta sozinho contra toda uma cidade. Concluo, reiterando que teria sido melhor para o povo judeu, ao longo dos últimos quatro séculos, se Shakespeare jamais tivesse escrito essa peça. *O Mercador de Veneza* é tão enigmática e equívoca, que tenho as minhas dúvidas se seria possível encená-la, hoje em dia, de modo a resgatar a arte de Shakespeare ao retratar Shylock.

Shylock há de prosseguir causando em nós, judeus e cristãos esclarecidos, um certo desconforto, e, sendo assim, finalizo, perguntando se Shylock não teria causado, em Shakespeare, mais desconforto do que supomos. Malvíolo é muito maltratado, mas o procedimento mais parece uma troça dirigida a Ben Jonson. Parolles merece castigo, mas a humilhação demonstrada é débil. Lúcio, cuja sanidade cortante nos fornece um meio de colocar em perspectiva a loucura presente em *Medida por Medida*, é forçado pelo Duque a casar-se com uma prostituta. O castigo de Shylock supera o de todos esses personagens, e a volta que Antônio dá no parafuso, ao exigir a conversão imediata, é invenção de Shakespeare, não fazendo parte da lenda da libra de carne. A vingança de Antônio é uma coisa, a de Shakespeare, outra bem diferente. O dramaturgo, com sua grande alma, teria plena consciência de que o ultraje gratuito de uma conversão forçada ao cristianismo veneziano ultrapassa os limites da decência. A vingança de Shylock contra o autor é ter a coerência dramática do personagem destruída quando o mesmo aceita o cristianismo em vez da morte.

244

O MERCADOR DE VENEZA

Assim, Shakespeare humilha Shylock, mas quem pode acreditar nas palavras de Shylock, "Fico contente"? Certa vez, comentei que o consentimento de Shylock em se tornar cristão é mais absurdo do que a hipotética adesão de Coriolano ao partido popular, ou a anuência de Cleópatra em ser levada como vestal a Roma. É mais fácil vislumbrar Falstaff como monge do que Shylock como cristão. Imaginem Shylock orando como um cristão, ou confessando-se a um padre! É impossível. Shakespeare é aqui um tanto malicioso, mas somente um crítico antisemita, adepto do Antigo ou do Novo Historicismo, é capaz de apreciar, devidamente, a extensão dessa malícia.

245

#13

MUITO BARULHO POR NADA

Embora não seja uma obra-prima entre as comédias shakespearianas, *Muito Barulho por Nada* continua a demonstrar uma vitalidade ex-/traordinária no palco. Jamais vi uma

Beatriz e um Benedito que se equiparassem a Peggy Ashcroft e John Gielgud, há quase meio século, e a peça sobrevive até o filme de Kenneth Branagh, no qual a paisagem toscana rouba-nos a atenção do que há de melhor na prosa shakespeariana Escrita imediatamente após a rejeição de Falstaff, na Segunda Parte de Henrique IV, e antes do duvidoso triunfo de Hal, em Henrique V, Muito Barulho por Nada contém uma certa inteligência e espintuosidade no estilo de Falstaff, embora personagem algum preencha o vazio deixado por Sir John Beatriz não é Rosahnda, e Benedito é personagem menor do que o de Beatriz Hamlet, revisto a partir de uma primeira versão de autoria do próprio Shakespeare (se, conforme aqui argumento, Peter Alexander estava certo), desenvolve-se com base em Falstaff e Rosahnda, mas expressa uma espintuosidade mais soturna e uma inteligência cuja voracidade é inigualável em toda a literatura Como personagens, Beatriz e Benedito pertencem a uma categoria inferior, mas é importante perceber que os dois dominam a ação em Muito Barulho por Nada somente porque Shakespeare os cria como versões palacianas da exuberância e da força cognitiva de Falstaff O domínio que Beatriz e Benedito exercem sobre a prosa resulta, indiretamente, do exaltado duelo verbal entre Hal e Falstaff (exaltado apenas da parte de Hal)

246

MUITO BARULHO POR NADA

A ambivalência, característica da psique de Hal, tem um sentido bastante diverso nas contendas entre Beatriz e Benedito Os dois se amam já há algum tempo, mas Benedito bate em retirada

BENEDITO

Oh céus! E um prato de que não gosto não suporto a senhora Língua i

(Sai) ^

DOM PEDRO

Como estais vendo, senhonta, perdestes o coração do senhor Benedito

BEATRIZ

É certo, Milorde, ele mo emprestara por algum tempo e eu lho devolvi com juro um coração duplo, no lugar do simples que eu havia recebido Mas, antes disso, ele já mo havia ganho com dados falsos Vossa Graça tem razão de dizer que o perdi *

[II i]

O rompimento aqui insinuado não pôs fim a coisa alguma, e ambos sabem muito bem disso, pois são niilistas inveterados Muito Barulho por Nada é, decerto, a peça niilista mais afável escrita em todos os tempos, e o título é mais do que apropriado Seguindo Nietzsche muito antes de Nietzsche, Beatriz e Benedito seguem, também, Congreve antes de Congreve Cada embate entre os namorados deixa transparecer um abismo, e a espintuosidade dos dois é mais uma defesa contra a insensatez do que de um contra o outro Eles fazem muito barulho por nada porque sabem que nada advém de nada e, portanto, põem-se a falar Por mais combativo que seja Benedito, Beatriz sempre há de vencer, ou melhor, sempre que possível, pois é mais astuta Antes mesmo de encontrarmos Benedito, Beatriz já triunfa

" Muito Barulho por Nada Tradução de Carlos Alberto Nunes São Paulo Edições Melhoramentos s d Todas as citações referem se a essa edição [N T]

247

#HAROLD BLOOM

[] Por obséquio nesta guerra, quantos inimigos ele matou e comeu" Ou melhor quantos ele matou? Sim, que eu me comprometi a comer todos os que ele matasse

[I i]

Essa "guerra" não passa de uma simples escaramuça, em que, ocasionalmente, um soldado raso pode perecer, mas quase nunca um cavaleiro ou um nobre Claramente, a ação se passa na Sicília, embora todos os personagens pareçam ingleses, principalmente a divertida

Beatriz Seus duelos verbais com Benedito são quase tão estilizados quanto as guerras simuladas em que lutam os homens A espintuosidade é bastante real, ao passo que o amor, em Muito Barulho por Nada, é tão superficial quanto a guerra Em Trabalhos de Amor Perdidos a paixão entre homens e mulheres é tão pouco levada a sério como na peça ora em questão, em que até o apreço entre Beatriz e Benedito denota certa ambigüidade

O jovem Cláudio, nobre amigo de Benedito, lança um olhar lânguido a Hero, prima de Beatriz, e declara "Sinto que lhe tenho amor" Esse sentimento introduz uma questão bastante cabível seria Hero herdeira única de seu paP Tranqüilizado com respeito a essa questão crucial, Cláudio recorre a seu comandante, Dom Pedro, Príncipe de Aragão, que se dispõe a cortejar a jovem em nome do subordinado Diante disso, o amor verdadeiro seria recompensado, e não haveria motivação para a peça, felizmente, existe a figura de Dom João, o Bastardo, meio-irmão de Dom Pedro "Não se me negará o título de vilão sincero", Dom João nos diz, e jura atrapalhar a união entre Cláudio e Hero É tudo muito direto trata-se de uma comédia sem enigmas, exceto no que concerne ao que existe de verdadeiro entre Beatriz e Benedito Shakespeare é sutil em sua arte, ao revelar-nos o que os próprios personagens mal distinguem sentem-se mutuamente atraídos por sua espintuosidade, mas não confiam um no outro, nem no casamento Dirigindo-se a Hero, Beatriz, em sua visão realista, pressagia Rosalinda A culpa será exclusivamente da música, se não ficares noiva no tempo certo Se o príncipe se mostrar importuno, dize-lhe que em

248

MUITO BARULHO POR NADA

todas as coisas há compasso com isso, lhe darás uma resposta dançante Acredita em minhas palavras, Hero o noivado, o casamento e o arrependimento podem ser comparados a uma giga escocesa, um minueto e uma pavana A primeira declaração é ardente e rápida como uma giga escocesa e igualmente caprichosa, o casamento é cortês e discreto como um mmueto, vetusto e cenmonioso Depois vem o arrependimento no passo de cinco da pavana, até acabar caindo na sepultura

[II,]

O toque de Rosalmda é mais leve, Beatriz, freqüentemente, chega a ser quase amarga No baile de máscaras que serve de emblema à peça como um todo, Dom Pedro diz a Hero as célebres palavras "Falai baixo, se falais de amor", em que "amor" quer dizer baile de máscaras Dançando, Beatriz magoa Benedito o bastante para que a dor perdue

[] Mas é pena que a senhonta Beatriz me conheça tão bem e, ao mesmo tempo, tão mal" O truão do príncipe" Ahi É possível que eu tivesse adquirido esse título por ser de gênio alegre Não, não" Estou sendo injusto comigo mesmo Serei tido, realmente, nesse conceito" É a disposição maldosa de Beatriz que a leva a falar como porta-voz do mundo e a apresentar-me sob esse aspecto Está bem, hei de vmgar-me como puder

[II i]

Achar que a sua opinião expressa a posição de todos é a falta grave de Beatriz "Sua fala é só punhais, cada palavra produz uma ferida", Benedito lamenta-se, e começamos a questionar a constante agressividade das alegres brincadeiras de Beatriz "[] decerto nascestes em uma hora alegre", Dom Pedro declara a Beatriz, que responde, encantando a platéia "Não é assim, Milorde, minha mãe chorou ao meu nascimento" Quem pode ser mando à altura de uma mulher que mesmo "sonhando com coisas tristes [desperta] às gargalhadas""

249

#HAROLD BLOOM

A exuberância criativa de Shakespeare, em Muito Barulho por Nada, é esbanjada em Beatriz, a única eminência da peça. Benedito, conforme a platéia sempre percebe,

esforça-se para acompanhar a amada, mas Dogberry (lamentavelmente), no meu entendimento, constitui um dos raros fracassos de Shakespeare, em termos de comédia. Os disparates verbais de Dogberry resumem-se à mesma piada, tão repetida que perde a graça. Beatriz agrada-me bastante, e gostaria que Benedito, Dogberry e a peça em si tivessem a excelência da personagem dessa jovem. O ardid de Dom João, que põe em risco a felicidade de Hero, é mecanismo incipiente, fazendo-nos lembrar que o interesse de Shakespeare na ação, freqüentemente, vem depois do interesse na caracterização de personagens e na linguagem. O que compensa a difamação de Hero, recurso dramático relativamente débil, é o fato de Beatriz e Benedito serem enganados pelos amigos, que defendem a verdade ao informar aos indecisos amantes sobre o afeto mútuo que os une. A descoberta enseja a extasiante renúncia que Benedito faz ao celibato: "Não. É preciso que o mundo se povoe".

Apesar de entediante, o enredo secundário envolvendo Hero oferece a Shakespeare a oportunidade de criar uma de suas grandes cenas cômicas, o confronto entre a magistral Beatriz e Benedito, a quem ela começa a aprender a controlar:

BENEDITO

Nada amo no mundo como a vós. Não é estranho isso?

BEATRIZ

Tão estranho como tudo que eu desconheço. Ser-me-ia também fácil dizer-vos que eu não amo nada no mundo como a vós. Mas não me deis crédito, conquanto eu não esteja mentindo. Não confesso nem nego nada. Estou desolada por causa de minha prima.

250

MUITO BARULHO POR NADA

BENEDITO

Por minha espada, Beatriz, tu me tens amor. BEATRIZ

Não jureis por vossa espada,- engoli-a. BENEDITO

Por ela you jurar que me tens amor; desse modo, obrigarei a engoli-la quem disser que eu não te amo. BEATRIZ

Não quereis engolir vossa palavra? BENEDITO

Não, seja qual for a espécie de molho que possa ser inventado para o caso. Protesto que te amo. BEATRIZ

Deus que me perdoe! BENEDITO

Por que ofensa, doce Beatriz? BEATRIZ

Interrompestes-me na hora precisa: eu me encontrava no ponto de protestar que vos dedicava amor. BENEDITO

Fazei-o com todo o coração. BEATRIZ

Amo-vos com tanta abundância do meu coração, que dele não sobra nada para protestar. BENEDITO

Manda-me fazer alguma coisa em teu louvor. BEATRIZ

Matai Cláudio!

[IV.i.]

Beatriz manipula Benedito com a destreza de um talentoso dramaturgo, e o desafio a Cláudio surge como uma espécie de contrato de casamento. A natureza da fúria de Beatriz, intensa e autêntica como a sua inteligência, resgata o enredo secundário (de Hero), simples-

251

#HAROLD BLOOM

mente, porque, conforme Benedito, ficamos plenamente convencidos do poder de Beatriz na peça Beatriz, a quem George Bernard Shaw, malgrélut, tanto admirava, não é apenas a glória da peça, mas, também, sua alma, assim como Rosalmda é o espírito que guia Como Gostais Muito Barulho por Nada, conhecida por muitos como Beatriz e Benedito, poderia ser intitulada Como Gosta/s, Beatriz ou O (fue Quiseres, Beatriz A

ambivalência observada na vontade de Beatriz é a grande força da peça, fonte de exuberância cômica Quanto mais refletimos sobre Beatriz, mais enigmática ela se torna Benedito não possui tamanha vitalidade, nos duelos verbais, sua defesa sempre

se inspira em Beatriz Sem ela, Benedito desapareceria nos festejos de Messma, ou partiria para Aragão com Dom Pedro, em busca de novas batalhas Mas mesmo que não houvesse intermediários para sugerir ao casal o amor mútuo que sentiam, Benedito, em última análise, seria de Beatriz, pois era o melhor que Messma podia lhe oferecer Ela não tem pressa em conquistá-lo, pois seu principal interesse é em si mesma, o amor-próprio de Benedito é um eco do de Beatriz, enquanto a auto-mtoxicação de Dogberry parodia ambos os amantes

O fascínio de Beatriz decorre de uma extraordinária mescla de alegria e amargura, em contraste com Catarina, a megera, personagem mais simples Beatriz tem mais afinidade com a sombria Rosalma, de Trabalhos de Amor Perdidos, embora a alegria de Rosalma não seja das mais inocentes Shakespeare coloca em evidência, com bastante sutileza, certos indícios da natureza de Beatriz e, talvez, da obsessão que sente por Benedito, personagem que representa, ao mesmo tempo, a única ameaça à sua liberdade e a única saída para seu espírito forte e obstinado O indício mais importante é o fato de Beatriz ser órfã, seu tio Leonato era um guardião, mas não era um pai adotivo

LEONATO

Assim sendo ireis para o inferno?

BEATRIZ

Não, até a porta, somente, onde o diabo, como um velho cabrão de chifres, me virá encontrar e me dirá Vai para o céu,

252

MUITO BARULHO POR NADA

Beatriz1 Vai para o céu1 Aqui não há lugar para donzelas" Nesse passo, far-lhe ei a entrega dos meus macacos e subirei diretamente para São Pedro, no céu, que me mostrará o lugar dos celibatários, onde passaremos felizes o dia todo

ANTÔNIO (a Hero)

Espero, sobrinha, que vos deixareis dirigir por vosso pai

BEATRIZ

Sem dúvida A prima está na obrigação de fazer uma reverência e de dizer "Como for do vosso agrado, meu pai" Mas apesar disso, prima, que seja um rapaz simpático, caso contrário, faze outra reverência e dize "Como for do meu agrado, meu pai"

[II,]

A versão articulada por Benedito desse paraíso de celibatários (e donzelas) é menos sublime O ter sido eu concebido por uma mulher lhe assegura os meus agradecimentos, o fato de me ter ela criado, me deixa, igualmente, reconhecido, mas vir eu a ter na frente uma buzina de chamar cães ou a pendurar meu como em um boldné invisível, é o que todas as mulheres me perdoarão Por não querer fazer-lhes a injustiça de desconfiar de algumas delas, reservo-me o direito de não confiar em nenhuma A conclusão - que só redundará em proveito para mim - é que desejo continuar solteiro

[li]

A peça não esclarece se Beatriz está, segundo as palavras de Benedito, "tomada de fúria", o que a deixaria em prontidão permanente para atacar A rejeição anterior, por parte de Benedito, ocasião em que ela lhe entregara "um coração duplo, no lugar do simples que havia [] recebido", serve, para Beatriz, de ponto de partida, mas não explica sua força vitalizante, sua verve e determinação, a "alegria" que, a um só tempo, fascina e leva à exaustão o mundo que a cerca, embora tal exaustão jamais atinja a platéia Aprendemos a ouvi-la com atenção, como

253

#HAROLD BLOOM

quando de sua reação, no momento em que Cláudio se refere a Hero como a "prima" comprometida, segundo os direitos do casamento:

BEATRIZ

Oh, Deus bondoso, mais um casamento! Assim acaba acontecendo com todo mundo, menos comigo, por ser desengonçada.* Serei obrigada a ficar no meu canto, a chorar por um marido.

DOM PEDRO

Lady Beatriz, you arranjar-vos um.

BEATRIZ

Seria bom que fosse algum da reserva de vosso pai. Não possui Vossa Graça nenhum irmão que se pareça convosco? Vosso pai gerou excelentes maridos para as felizardas a quem eles tocarem por sorte.

DOM PEDRO

Quereis-me por esposo, senhorita?

BEATRIZ

Não, Milorde, a menos que dispusesse de outro para os dias de serviço. Vossa Graça é por demais precioso para uso diário. Vossa Graça há de me perdoar, mas parece que eu nasci somente para dizer tolices.

[H.i.]

Para Beatriz, o que "acaba acontecendo com todo o mundo", menos com ela, é o casamento, e mulheres "bronzeadas" atraíam poucos pretendentes na Inglaterra renascentista.

É possível que a proposta de Dom Pedro, indivíduo um tanto enigmático, seja séria, e a rejeição de Beatriz mantém-se entre a polidez e as implicações inerentes à palavra "precioso". Claramente, ela pretende conquistar Benedito, mas, ao mesmo tempo, reluta em aceitar qualquer um que seja, nem mesmo o homem mais inteligente entre os que lhe estão disponíveis. A capacidade que

* O termo original é sunbunt, i e., "bronzeadas", sentido indispensável ao comentário feito por Bloom imediatamente após a citação. [N.T.]

254

MUITO BARULHO POR NADA

possui Dom Pedro de não se levar muito a sério tempera-lhe o amor-próprio,- quanto a Beatriz, os momentos em que se autoparodia são os menos convincentes. Sua bem fundada auto-estima é uma das razões que levam o público a apreciá-la tanto,- trata-se de um paralelo à satisfação que sente Falstaff diante de seu próprio humor e inteligência. É um prazer ver Sir John ao lado de Mistress Quickly e Doll Tearsheet,- sem sombra de dúvida, jamais houve, nem poderia haver, uma Lady Falstaff!

Só mesmo a Mulher de Bath, em Chaucer, estaria à altura de uma esposa de Sir John,- a questão seria quem haveria de dar cabo do outro primeiro, fosse com palavras ou na cama. Somos levados a concluir que Beatriz e Benedito já foram amantes, e que a vitalidade da mulher, seja lá como tenha sido expressa, o põe a correr. Shakespeare é sagaz ao fazer Benedito falar em prosa - "Amar-me! Ora bem: é preciso que seja correspondida" -, ao passo que Beatriz, diante de provocação idêntica, irrompe em verso lírico:

Que fogo nos ouvidos! Que barulho! Por orgulhosa me acho condenada? Então, desdém, adeus! Adeus, orgulho! Vossa glória avalio agora em nada. Amas-me, Benedito? Então amansa

- meu coração com tua mão graciosa. Se amor me tens, agora acharás ânsia de me deixar domada e venturosa. Todos dizem que és digno,- o mesmo eu juro, que neste peito o afirma o amor mais puro.

[III.i.]

Hero afirma para Úrsula que o espírito de Beatriz é selvagem e esquivo como os "falcões da rocha".

Quando Beatriz declama "amansa / meu coração com tua mão graciosa", isso não quer dizer que aceita ser domesticada. Para ela, ser selvagem é ser livre, e é essa liberdade, mais até do que a inteligência da personagem, que cativa o público. A decepcionante versão cinematográfica de Muito Barulho por Nada feita

255
#HAROLD BLOOM

por Kenneth Branagh é, em parte, resgatada por Emma Thompson, que faz uma Beatriz com nuances de independência que nos remetem a Brontë, expressas, principalmente, por meio de tom de voz e expressão facial. Existe algo no temperamento de Beatriz que sempre há de resistir à domesticação. A fúria de Beatriz, pelo fato de não ser homem, para poder vingar a calúnia a que Cláudio submete Hero, vai muito além de política de gênero, beirando a selvageria:

Não se revelou ele um vilão em grau máximo ao caluniar, humilhar e desonrar minha parenta? Ah, se eu fosse homem! Como! Prendê-la a si até o momento em que as mãos iam ser unidas, para depois acusá-la em público, com tamanha desfaçatez e impiedade! Oh Deus, se eu fosse homem! Trincar-lhe-ia o coração em praça pública.

[IV.i.]

Como, então, responder a pergunta: Qual seria a definição de amor em Muito Barulho por Nada? A melhor resposta está contida no título: Amor é muito barulho por nada.

O que une e há de manter juntos Benedito e Beatriz é a consciência e aceitação que ambos demonstram com respeito a esse niilismo benévolo. Sem dúvida, o título também se refere à conturbada transição de Hero e Cláudio, de um estágio em que sequer se conhecem, a um casamento arranjado, com benefícios mútuos. Por mais entediante e vazio que seja Cláudio, ele inspira certa dignidade,- no momento em que se prepara para um segundo noivado com Hero, supostamente morta, elediz: "Não retiro /quanto afirmei,- fosse ela negra etíope", e pergunta: "A qual das damas devo dirigir-me?" Esse sublime despojamento serve de prelúdio ao conteúdo cômico mais elevado que há na peça:

BENEDITO

Monge, um momentoi olá Beatriz entre estas?

256

MUITO BARULHO POR NADA

BEATRIZ (tirando a máscara}

A esse nome respondo. Que quereis? BENEDITO

Não me amais? BEATRIZ

Não acima do razoável.

BENEDITO ^

Vejo que vosso tio, Cláudio e o príncipe

se enganaram, que o oposto eles disseram. BEATRIZ

Não me amais? BENEDITO

Não acima do razoável. BEATRIZ

Vejo que Margarida, minha prima

e Ursula se enganaram nesse ponto,

que o contrário elas todas me disseram.

BENEDITO

Juraram que de amor por mim sofríeis. BEATRIZ

Disseram que de amor por mim morríeis.

BENEDITO

Pouco importa. Afinal: tendes-me amor? BEATRIZ

Afeição muito amiga, simplesmente.

[v. i v.;

Isso vai além do duelo verbal, configurando um cauteloso diálogo sobre tática, articulado de

maneira brilhante, e culminando em uma das epifanias cômicas mais finas criadas por Shakespeare:

BENEDITO

Um milagre! Nossas mãos conspiram contra nossos Corações.

257

#HAROLD BLOOM

Bem, aceito-te/ mas juro por esta luz que o faço apenas por piedade.

BEATRIZ

Não vos recusarei,- mas por este belo dia, só o faço movida pelos pedidos insistentes de nossos amigos e, em parte, para vos salvar a vida, pois me disseram que estáveis com a doença de consunção.

BENEDITO

Silêncio! you fechar-vos a boca.

(Beija-a.)

([V.iv.]

Beatriz protesta até enquanto beija, mas não tem mais falas em Muito Barulho por Nada.

Shakespeare deve ter sentido que, àquela altura, Beatriz já cativara a platéia.

A Benedito é permitida uma defesa eloqüente de seu novo estado civil - casado -, defesa essa que culmina em um conselho shakespeariano um tanto ou quanto obsessivo

- case-se e prepare-se para ser traído:

BENEDITO

Tocai, músicos! Príncipe, estás pensativo. Arranja uma esposa, arranja uma esposa. Não há mais respeitável bastão do que o guarnecido de chifres.

[V.iv.]

Para nós, o chiste de Benedito pode ser um pouco de mau gosto, mas, para Shakespeare, é bem realista. Talvez tenhamos aqui um indício de que, conforme a maioria

dos casamentos em Shakespeare, a união entre Benedito e Beatriz não há de ser um mar de rosas.

No entanto, nessa comédia, mais do que nunca, isso não tem importância.

Esses dois, que estão entre os personagens niilistas shakespearianos mais inteligentes e dinâmicos, e que dificilmente serão oprimidos ou derrotados, decidem, juntos, correr os riscos.

258

14

COMO GOSTAI

A popularidade de Rosalinda é decorrente de três causas principais. Primeiro, ela fala em verso branco durante apenas alguns minutos. Segundo, usa saia durante apenas alguns minutos (e o efeito desolador da troca de roupa, no final da peça, quando Rosalinda aparece vestida de noiva, é suficiente para converter o defensor mais estúpido da anágua em adepto de indumentária mais racional). Terceiro, corteja o homem, em vez de esperar que o homem a corteje - comportamento que faz sobreviver as heroínas shakespearianas, enquanto gerações de donzelas, bem-educadas, que aprendem a dizer "Não" três vezes, pelo menos, definham e perecem.

São palavras de George Bernard Shaw (em nada bardolatrol), datadas de 1896, quando o reinado de Rosalinda estava em um de seus apogeus. Quando vi Katherine Hepburn triunfar como Rosalinda, na Broadway, em 1950, o papel ainda estava vinculado a uma longa tradição,- hoje, passado meio século, especialistas em política de gênero apropriaram-se de Rosalinda, chegando mesmo a apresentá-la como lésbica, mais preocupada com Célia (ou Febe) do que com o pobre Orlando. com o fim do milênio, torna-se possível voltarmos ao papel conforme criado por Shakespeare, o que talvez também possa ocorrer no caso de Caliban, se conseguirmos arrebatá-lo dos admiradores "materialistas" e restituí-lo ao amargo "romance familiar" (palavras de

#HAROLD BLOOM

Freud), passado na casa de Próspero Regressando a 1932, quando Rosalmda estava no auge, G K. Chesterton, grande admirador da personagem, protestava contra sua tnvialização na cultura popular

Há cerca de trezentos anos, William Shakespeare, sem saber o que fazer com seus personagens, mandou-os brincar na floresta, deixando que uma jovem se fantasiasse de rapaz, ocasião em que muito se divertiu, especulando sobre o que aconteceria com a curiosidade feminina, caso se visse livre, durante uma hora, da dignidade que lhe é peculiar E o fez muito bem, mas era _ ^ perfeitamente capaz de fazer outras coisas Os romances populares de hoje não são capazes de fazer algo diferente Shakespeare teve o cuidado de explicar na própria peça que não achava que a vida fosse um demorado piquenique Tampouco teria ele achado que a vida da mulher devesse ser um demorado espetáculo teatral Mas Rosalmda, que, à época, era anticonvencional durante uma hora, tomou-se a convenção de uma era À época, ela gozava férias, hoje em dia, é explorada E convocada a atuar em todas as peças, romances e contos, e sempre com a mesma atitude petulante Talvez, tenha até medo de ser ela mesma, Célia, com certeza, agora tem medo de ser ela mesma

Tenho as minhas dúvidas de que Shakespeare, conforme sugere Chesterton, desejasse pôr um fim ao piquenique na Floresta de Arden (cujo nome, em parte, deve-se à mãe do poeta, Mary Arden) Creio que Shakespeare gostasse muito dessa peça Sabemos que atuou no papel do fiel criado de Orlando, o velho Adão, indivíduo livre de qualquer pecado e investido da virtude original Entre todas as peças shakespeanas, Como Gostais, cujo título é extremamente apropriado, é a que melhor se localiza em uma esfera terrestre de um bem potencial, em contraste com Rei Lear e Macbeth, que se localizam em infernos na terra Entre todas as heroínas cômicas criadas por Shakespeare, Rosalmda é a mais talentosa, tão extraordinária em seu estilo quanto Falstaff e Hamlet o são nos seus O autor foi tão sutil e criterioso ao escrever o papel de

260

COMO GOSTAIS

Rosalmda que jamais chegamos a perceber, realmente, a singularidade da personagem, se comparada a outros heróis de inteligência brilhante em Shakespeare (ou em toda a literatura) Dotada de uma consciência normativa, extremamente equilibrada e sensata, Rosalmda é a ancestral incontestável de Elizabeth Bennet, em Orgulho e Preconceito, embora goze de uma liberdade social que vai além dos cautelosos limites de Jane Austen Filha do velho Duque, detentor de poder legítimo mas que lhe foi usurpado, Rosalmda está muito acima de Orlando (cavalheiro de poucos recursos) na escala social e não pode aceitá-lo como marido, mas a Floresta de Arden neutraliza as hierarquias, pelo menos durante um momento abençoado O mau Duque, irmão caçula do outro Duque, em uma atitude absurda, entrega a terra usurpada ao Duque legítimo, pai de Rosalmda, enquanto o perverso Ohvéno, em atitude igualmente inesperada, cede a casa do pai a Orlando, seu irmão caçula e namorado de Rosalmda É impossível historncizar uma trama tão emaranhada, e os estudos críticos de cunho social dirigidos a Como Gostais não elucidam o ethos peculiar e cativante da peça Sequer sabemos, com precisão, a localização geográfica da comédia Em nível literal, o ducado fica na França, e Arden corresponderia a Ardenas, mas Robm Hood é mencionado, e a floresta parece tipicamente inglesa Nomes franceses e ingleses são atribuídos aleatoriamente aos personagens, em uma feliz anarquia que funciona muito bem Embora os críticos apontem aspectos sombrios na Floresta de Arden, tais descobertas desviam a atenção do que há de mais importante nessa peça tão fina, talvez a mais alegre de todas escritas por Shakespeare A Arcádia já foi visitada pela morte, mas não a ponto de nos sentirmos por ela oprimidos, uma vez que quase tudo o mais é "como gostamos"

Shakespeare conta com cerca de duas dúzias de obras-primas dentre as trinta e nove peças que escreveu, e ninguém negaria a *Como Gosteis* uma posição de destaque, ainda que alguns (erroneamente) a considerem a menor das obras-primas. A quem Rosalinda não for capaz de agradar, nenhum outro personagem shakespeariano, ou em toda a literatura, poderá fazê-lo. Gosto muitíssimo de Falstaff, de Hamlet e de Cleópatra como personagens dramáticos e literários, mas não gostaria

261

#HAROLD BLOOM

de esbarrar com eles na vida real, no entanto, apaixonado por Rosalinda, sempre desejei que ela existisse em nosso mundo subterráneo. Quando Edith Evans atuou como Rosalinda, eu ainda não tinha idade para ir ao teatro, segundo o depoimento de um crítico, ela dirigia-se à platéia como se todos fossem Orlando e, assim, a todos cativava. Um grande papel dramático, conforme o de Rosalinda, é uma espécie de milagre parecidos que uma perspectiva universal se descortina diante de nós. Falstaff e Hamlet, até certo ponto, são vítimas de ironia dramática, Shakespeare oferece-nos determinadas perspectivas que são negadas, respectivamente, ao maior dos protagonistas cômicos e ao mais complexo dos heróis trágicos. Rosalinda é única na obra shakespeariana, talvez em toda a dramaturgia ocidental, por ser extremamente difícil, para a platéia, contemplá-la através de uma perspectiva que ela ignore. Bem sabemos que o teatro não pode prescindir de ironia dramática, trata-se de uma prerrogativa da platéia. E desfrutamos dessa ironia com relação a Toque, Jaques e todos os demais personagens em *Como Gostais*, exceto Rosalinda. Estamos prontos a perdoá-la por conhecer as questões prementes da peça mais do que nós, porque sabemos que ela não quer nos derrotar, apenas testar as nossas características mais humanas ao apreciar-lhe o desempenho.

Já assinalei que o próprio Shakespeare atuou no papel do velho Adão, o fiel criado que acompanha Orlando à Floresta de Arden. O virtuoso Adão "não é para os costumes destes tempos", conforme diz Orlando, antes, Adão representa "toda a fidelidade de outros tempos".

* *Como Gosteis* é a peça mais adocicada que Shakespeare escreveu,

temos, também, *Noite de Reis*, mas ali todos são loucos, à exceção do extraordinário bobo Feste. Orlando, um jovem Hércules, não está à altura de Rosalinda, mas é bem mais sensato do que o louco Orsino, em *Noite de*

"*Como Gostais*". Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N T]

262

COMO GOSTAIS

Reis, já Rosalinda e Célia saem-se bem em qualquer companhia, e em termos de sabedoria e espintuosidade são deusas, se comparadas às charmosas e desmioladas Viola e Olívia. Inclino-me a concordar com os críticos que identificam determinados aspectos sombrios na Floresta de Arden, pois a espantosa noção de realidade de Shakespeare impede que ele retrate uma situação de maneira unilateral. Feito tal registro, apraz-me dizer que a Floresta de Arden é, simplesmente, o melhor local para se viver, em toda a obra shakespeariana. Não se pode ter, ao mesmo tempo, um paraíso terrestre e uma comédia bem-sucedida, mas *Como Gosteis* bem que chega perto de semelhante façanha. O velho Adão (Shakespeare) está com quase oitenta anos de idade, e nada consta a respeito de sua Eva (ou de qualquer outra). Encontramo-nos em um mundo decadente, mas nele existe uma mulher que supera Eva, a sublime Rosalinda. Eva, mãe de todos os homens, é celebrada por sua vitalidade e beleza, mas nem sempre por seu intelecto. A exuberante Rosalinda é saudável e bela, em espírito, corpo e mente. Não há quem a ela se equipare, dentro ou fora da Floresta de Arden, ela merece amante melhor do que Orlando, e intelectos mais aguçados do que os de Toque e Jaques com quem conversar. Sempre que leio *Como Gostais*, alimento uma fantasia a de

que Shakespeare jamais houvesse escrito As Alegres Comadres de Wmndor (peça que não faz jus a Falstaff, nela representado como impostor), e que jamais houvesse morto Sir John, em Hennefue V Se nos fosse dada a oportunidade de ver Sir John apaixonado, quem sabe, ele, e não Toque, teria fugido para a Floresta de Arden com Rosalmda e Célia, lá substituindo Audrey e Febe por Mistress Quickly e Doll Tearsheet Que prosa Shakespeare não teria escrito para os duelos verbais entre Falstaff e Rosalmda, ou para Sir John aniquilar Jaques" Mas minha fantasia tem um ponto crítico, uma vez que Toque e Jaques juntos não fazem com que eu sinta menos falta de Falstaff Shakespeare, numa atitude sensata, teria rejeitado a minha sugestão, Falstaff, o maior dos rouba-cenas, impediria-nos de ver Rosalmda em três dimensões, por assim dizer, e talvez interferisse no projeto educacional de Rosalmda, a instrução de Orlando, aluno menos brilhante e perigoso do que o Príncipe Hal

263

#HAROLD BLOOM

A invenção do humano por Shakespeare, já havendo triunfado com a criação de Falstaff, alcança uma nova dimensão com Rosalinda, a segunda maior personalidade por ele até então inventada, maior do que Julieta, Pórcia e Beatriz O papel de Rosahnda foi a melhor preparação para a versão revista de Hamlet (1600-1601), em que a espintuosidade alcança uma dimensão apoteótica e se torna uma espécie de transcendência negativa Abordar o tema da personalidade na obra shakespeana sempre

me

leva à complexa empreitada de conjecturar sobre a personalidade do próprio Shakespeare Como Shylock, Shakespeare emprestava dinheiro a juros, e tomou-se conhecido por ser bastante severo em suas transações financeiras À exceção desse aspecto, não existem evidências que desabonem a personalidade de Shakespeare, se desconsiderarmos a crítica venenosa do infeliz Greene, rival e dramaturgo fracassado Sobre o poeta dos Sonetos projetam-se sombras profundas, e há quem especule que as mesmas decorrem da angústia de um nome manchado, conforme pode ser constatado, mais tarde, na "Elegia" para Will Peter (se é que foi, de fato, escrita por Shakespeare) Honigmann revela lucidez quando nos aconselha a contemplar duas imagens antitéticas de Shakespeare, uma genial e aberta, a outra sombria e reclusiva, Falstaff e Hamlet fundidos em uma só consciência O que, além do intelecto, teriam Falstaff e Hamlet em comumP Nietzsche dizia que Hamlet raciocinava bem demais, e que foi morto pela verdade Pode alguém brincar bem demais" Falstaff morre porque a brincadeira o abandona com a traição de Hal, não se trata de uma morte pela própria língua, mas pela perda de amor, semelhante às pequeninas mortes que Shakespeare (ou sua persona) sofre nos Sonetos Gênero, em Shakespeare, é algo em estado líquido, mas a Falstaff só foi permitida a comédia farsesca de As Alegres Comadres de Wmndor, não a comédia autêntica de Como Gosto e Noite de Reis

A grande sorte de Rosahnda - que a coloca acima de Falstaff, Hamlet e Cleópatra - é estar no centro de uma peça em que nada de realmente mau pode acontecer a quem quer que seja com total tranquilidade, podemos apreender o gênio de Rosahnda Shakespeare, o homem, de modo sensato, parece ter tido receio de se deixar magoar

264

COMO GOSTAIS

ou expor a persona cuja voz entoava os Sonetos jamais se revela inteiramente, como Falstaff o faz a Hal, ou Hamlet à memória do pai Cleópatra, até o momento da morte de Antônio, defende-se de um exagerado envolvimento amoroso, e a própria Rosahnda segue, cautelosamente, em seu relacionamento com Orlando Contudo, a glória de Rosahnda, e da peça como um todo, é a confiança que ela e nós temos de que tudo acabará bem Toque e Jaques, cada um à sua maneira, não se harmonizam com Rosahnda, nem com o seu contexto ideal na Floresta de Arden As críticas feitas por Toque são mais

numerosas do que as brincadeiras intencionais, ele é a antítese de Feste, em Noite de Reis, o mais sábio (além de humano e afável) dos bobos criados por Shakespeare. Jaques, um trapalhão mais complexo, encontra-se afastado das paixões da vida, mas não o fez em nome de valores que Rosalinda (ou o público) possa defender. Muitos críticos já apontaram, corretamente, que Rosalinda e até Orlando (este em menor intensidade) têm pouquíssimas ilusões sobre a natureza da paixão romântica que nutrem um pelo outro. Os dois não apenas brincam com o amor, ou com a corte, como também chegam a fazer do lúdico um meio de manter o amor em nível realista. Postura é dom natural de Rosalinda, e Orlando aprende com ela. E quanto à postura da jovem, devemos observar que a mesma não decorre de boas maneiras nem de moral. Antes, o equilíbrio é consequência de uma intrincada coreografia espiritual, negada a Falstaff apenas devido ao afeto extremo que sente por Hal, e abandonada por Hamlet porque este internaliza a ferida aberta que é Elsmore. Já Cleópatra é por demais a atriz, atuando no papel de si mesma, para rivalizar com Rosalinda em termos de graça e controle de perspectiva crítica. Será por acaso que Rosalinda é o personagem mais admirável em todo o cânone shakespeariano? Até o nome dela parece dotado de uma magia especial para o dramaturgo, embora tenha dado às filhas os nomes de Susanna e Judith. Em *Trabalhos de Amor Perdidos*, Biron fracassa na campa-

265

#HAROLD BLOOM

nha de conquistar a indômita Rosalina, e Romeu, antes de encontrar Julieta, também apaixona-se por uma Rosalina. Mas Rosalinda é muito diferente das duas Rosalinas, que resistem aos respectivos admiradores. Ninguém sabe o nome da Dama Morena dos Sonetos, mas tudo leva a crer que fosse Rosalina, ou Rosalinda.

Dotada de melhor postura do que qualquer outra criação shakespeariana, a admirável Rosalinda é, também, a mais triunfante, tanto no que concerne ao seu próprio destino quanto naquilo que propicia a terceiros. Dentre as comédias românticas de Shakespeare, Noite de Reis é a única que faz frente a *Como Gostais*, mas não tem Rosalinda.

A diferença pode ser decorrente do fato de *Como Gostais* ter sido escrita imediatamente antes do *Hamlet* de 1600-1601, enquanto Noite de Reis foi escrita logo após a peça do Príncipe da Dinamarca, e a criação do personagem Hamlet tomou improvável o surgimento de uma outra Rosalinda. Para Nietzsche, Hamlet é o autêntico herói dionisíaco. Embora Camille Paglia, com bravura, avente a hipótese de Rosalinda ser uma heroína dionisíaca, tenho as minhas dúvidas. Paglia enfatiza o temperamento mercuriano de Rosalinda, característica que Nietzsche não associa a Dionísio. Embora não seja uma feminista acadêmica, Paglia compartilha do interesse atual na suposta androgenia das heroínas shakespearianas que assumem disfarce masculino: Júlia, Pórcia, Rosalinda, Viola e Imogênia. Não posso afirmar que compreendo perfeitamente a visão de Shakespeare sobre a sexualidade humana, mas tenho reservas quanto à posição de G. Wilson Knight e Paglia, de que Shakespeare defende um ideal de bissexualidade, embora reconheça em ambos os críticos leitores extraordinários. Dificilmente, Rosalinda poderia ser vista nessa perspectiva, pois seu desejo sexual é totalmente voltado para Orlando, um lutador hercúleo que nada tem de delicado. Atraente a todos, homens e mulheres (dentro e fora da platéia), Rosalinda é astuta e decidida ao escolher Orlando, e se incumbem da educação amorosa do rapaz, assumindo o papel de um preceptor decidido a vê-lo diplomado. É espantoso que um personagem dramático possa ser, ao mesmo tempo, tão interessante e normativo quanto Rosalinda: desprovida de malícia, incapaz de direcionar a própria agressividade contra si mesma ou

contra

266

COMO GOSTAIS

terceiros, - desprovida de ressentimento, ao mesmo tempo em que expressa uma curiosidade vital e

um desejo exuberante. Mas Orlando é péssimo poeta:

[...] a flor mais fresca e linda
o céu nela fez nascer,
à natureza incumbindo
de reunir em pouco espaço
quanta graça ao mundo há vindo,
abrangendo num só laço
Helena sem a desonra,
de Cleópatra o porte airoso,
da triste Lucrecia a honra,
de Atalanta o mais precioso.
Rosalinda assim foi feita
por decreto celestial,
na alma e no corpo perfeita,
em tudo um ser divinal.

Quis o céu que desta arte o mundo a visse
para que, vivo e morto, eu a servisse.

[IH.ii.]

E Rosalinda possui uma das personalidades mais definidas dentre os personagens criados por Shakespeare; não é um banquete de identidades, como, às vezes, ocorre com Hamlet. Seu desenvolvimento se dá de maneira convincente e sempre contribui para o aprofundamento e a consolidação de sua natureza. Uma das mais hediondas modas da crítica literária atual, seja na academia ou na imprensa, e que se autodenomina "política sexual", procura nos convencer de que Shakespeare entrega Rosalinda ao "compromisso masculino do patriarcado". Não consigo imaginar de que maneira Shakespeare teria evitado essa suposta traição. Será que Rosalinda deveria se casar com Célio? Não é isso que elas desejam. Rosalinda corre para os braços de Orlando, e Célio (com uma velocidade surpreendente) atira-se em direção a Olivério, agora refor-

267

#HAROLD BLOOM

será que Shakespeare deveria matar o velho Duque, pai querido de Rosalinda? Ou será que Rosalinda deveria rejeitar Orlando, em favor de Febo? Basta afirmar que nenhum outro personagem, nem mesmo Falstaff ou Hamlet, expressa a atitude do próprio Shakespeare com relação à natureza humana, de uma maneira tão completa, como o faz Rosalinda. Se pudermos identificar o ideal do poeta-dramaturgo, a escolha recairia sobre Rosalinda. A ironia de Shakespeare, idêntica à de Rosalinda, é mais sutil e abrangente do que a nossa - e mais humana também.

A maioria das montagens de caráter comercial de Como Gostais vulgariza a peça, como se os diretores receassem que o público não conseguisse assimilar a contenda entre a saudável espintuosidade de Rosalinda, de um lado, e a repugnância de Toque e a amargura de Jaques, de outro. Não creio vivermos hoje o momento cultural propício para a Rosalinda de Shakespeare, mas espero que tal momento ressurgirá, várias vezes, quando os feminismos que nos cercam houverem amadurecido e se tornarem bem-sucedidos. Rosalinda, das personagens dramáticas a menos ideológica, supera qualquer outra figura feminina da literatura naquilo que poderíamos denominar "integridade". Pouco adianta classificá-la de "heroína pastoral", ou "comediante romântica", sua mente é aberta demais, seu espírito demasiadamente livre, para ser assim confinado. Rosalinda é tão superior aos personagens que a cercam em Como Gostais quanto Falstaff e Hamlet o são em suas respectivas peças. O melhor ponto de partida para se entender a personagem é uma fala singular desta, quando Orlando protesta que haverá de morrer se ela não o quiser. Já presenciei muitas montagens em que essa célebre fala foi

desperdiçada por atrizes mal dirigidas, mas quando enunciada com expressividade, é memorável "Os homens têm morrido de tempos em tempos e os vermes os têm devorado, mas não por amor" Em termos de espintuosidade e sabedoria, tais palavras podem competir com o que há de melhor no discurso de Falstaff, depois de ser repreendido pelo Lorde Grande Juiz por ter falado de sua própria juventude "Milorde, 268

COMO GOSTAIS

eu nasci por volta das três horas da tarde com a cabeça branca e o ventre um tanto crescido" Essa negação de envelhecimento é um triunfo pessoal, o triunfo de Rosahnda é impessoal e arrasador, e continua sendo o melhor remédio para homens apaixonados "Os homens têm morrido de tempos em tempos e os vermes os têm devorado" - a morte é algo autêntico e palpável - "mas não por amor" Falstaff aproveita a queixa do Lorde Grande Juiz, fazendo-a explodirem uma fantasia tipicamente sua, Rosahnda, igualmente oportunista, anula, sutil e definitivamente, a recusa masculina em amadurecer Chesterton afirmou "Rosahnda não foi para a floresta à procura de liberdade, mas à procura do pai" Embora venere Chesterton, penso que tais palavras teriam causado estranheza a Shakespeare, Rosahnda não aparece sem disfarce na presença do pai até reassumir o traje feminino, no momento de seu casamento A busca pelo pai tem pouca importância em Como Gostais, já a liberdade é algo crucial para Rosahnda Talvez, conforme sugere Marjone Garber, Rosahnda vá para a floresta com o objetivo de fazer corn que Orlando amadureça, que se torne melhor pessoa e amante Orlando é tão imaturo quanto a maioria dos personagens masculinos em Shakespeare, terá sido Shakespeare ou a natureza que inventou a inferioridade emocional dos homens, com relação às mulheres" Rosahnda é pragmática demais para lamentar essa desigualdade, e educa Orlando com todo prazer Como Falstaff, ela desempenha o papel do educador, Hamlet é capaz de diagnosticar o mal de todos os que lhe cruzam o caminho, mas é impaciente demais para cuidar deles Rosahnda e Falstaff engrandecem e enaltecem a vida, mas Hamlet é a porta pela qual entram as forças supernas, muitas das quais negativas, como intimações de mortalidade Como Gostais se coloca antes das grandes tragédias, trata-se de uma obra vitahzadora, e Rosahnda é uma alegre representante da liberdade possível na vida A representação estética da felicidade requer uma arte complexa, jamais uma peça sobre a felicidade superou a de Rosahnda Para se estar apaixonado e, ainda assim, ser capaz de enxergar e sentir o absurdo da situação, é preciso ser aluno de Rosahnda Ela nos ensina o milagre de se ter uma consciência harmoniosa que, ao mesmo tempo, é capaz de aceitar a realidade de uma outra pessoa Shelley, de maneira

269

#HAROLD BLOOM

heróica, pensava que o segredo do amor era um total despojamento da nossa própria natureza e uma imersão na natureza do outro,- para a sensata Rosalinda, isso é loucura. Ela não é adepta do Romantismo nem do Platonismo; as ilusões do amor são, para ela, bastante distintas da realidade das donzelas, pois sabe que "o tempo as transforma [...] quando se tornam esposas". Podemos arriscar o palpite de que Rosalinda entende de "amor", assim como Falstaff entende de "honra" - isto é, tudo o que diz respeito a poder estatal, intriga política, cortesia dissimulada e inimizade declarada. A diferença é que Rosalinda é feliz por estar apaixonada e, quando critica o amor, fala com conhecimento de causa,- Falstaff arrasa com a pretensão de poder, mas sempre fala a partir de uma posição periférica, sempre ciente de que vai perder Hal para a realidade do poder. A inteligência de Rosalinda triunfa, invariavelmente focalizada no objeto em questão, ao passo que a zombaria de Falstaff, embora vitoriosa, na prática, é incapaz de impedi-lo de ser rejeitado. Como educadores, ambos são gênios, mas Rosalinda é uma Jane Austen, e Falstaff, um Samuel

Johnson. Rosalinda é a apoteose da persuasão, enquanto Falstaff, em última análise, expressa a vaidade e o capricho humanos.

Meu propósito aqui é inserir Rosalinda em uma seqüência, entre Falstaff e Hamlet, espirituosa e sábia como ambos, mas sem estar presa ao drama histórico, como Falstaff, nem à tragédia, como Hamlet, e, ainda, impossível de ser contida pela peça que a cerca, assim como Falstaff e Hamlet tampouco podem ser contidos. A invenção da liberdade deve ser medida por aquilo que a limita ou ameaça: o tempo e o estado, no caso de Falstaff, o passado e o inimigo interior, no caso de Hamlet. A liberdade de Rosalinda pode parecer conseqüente porque Como Gostais põe de lado o tempo e o estado, e Rosalinda não tem tristezas nem tragédias, não tem Príncipe Hal, nem Gertrudes, nem Fantasma. Rosalinda é seu próprio contexto, não ameaçado, a não ser pelo melancólico Jaques e pelo repugnante Toque.

Jaques, afetado como ele só, tem algumas das melhores falas em Shakespeare, que deve ter sentido uma certa simpatia por esse falso melancó-

270

COMO GOSTAIS

lico. Tanto quanto Toque, Jaques é invenção de Shakespeare,- nenhum dos dois aparece na fonte da peça, o romance em prosa intitulado Rosalynde (1590), de Thomas Lodge. A despeito da simpatia que Shakespeare possa ter sentido por Jaques ou Toque, é um engano deixar-se levar por suas negativas (muitos estudiosos têm sido particularmente suscetíveis a Toque). Toque, genuinamente perspicaz, é de uma repugnância maldosa, ao passo que Jaques é apenas repugnante (a pronúncia shakespeariana do nome sugere a palavra jakes, isto é, latrina). A presença de ambos em Como Gostais enseja a espirtuosidade benévola de Rosalinda, e ela, de uma maneira triunfal, coloca-os em seus devidos lugares. O triunfo benévolo de Rosalinda prenuncia o de Próspero, conforme aponta Marjorie Garber, embora a magia de Rosalinda seja inteiramente natural, normativa e humana e, por que não dizer, tal e qual à do próprio Shakespeare. Jaques e Toque são desastres potenciais, diferentes mas relacionados entre si, que o poeta-persona consegue evitar nos Sonetos, apesar das freqüentes provocações por parte do belo lorde e da Dama Morena, seus dois amores, "um calmo e um de aflição".

O reducionismo, isto é, a tendência a acreditar que somente a pior verdade a nosso respeito tem procedência, causa grande irritação em Shakespeare, prazer cruel em Jaques, e prazer obscuro em Toque. Jaques, ao mesmo tempo, é dado à sátira social e a zombar da floresta. Entretanto, na peça, a sociedade fica fora do palco, pois nos encontramos em um exílio pastoral,- assim sendo, a atitude satírica de Ben Jonson toma-se, para Jaques, inviável. Resta-nos, então, a Floresta de Arden, local em que Toque atua, ao mesmo tempo, como rival e colega de Jaques, mais um descontente. Para Toque, mais engraçado e grosseiro, ingenuidade campesina não passa de ignorância,- Jaques é apenas um pouco mais benévolo a esse respeito. O alvo principal desses dois pretendentes a satiristas é o idealismo erótico, ou o amor romântico. Mas a crítica feita pelos dois é redundante,- Rosalinda é, a um só tempo, realista, com relação ao erotismo, e crítica, embora benevolente, com relação ao amor romântico, e ainda faz os dois descontentes parecerem ineptos no gênero satírico. Ela expõe as tolices de Jaques e os disparates de Toque, e, assim, defende a Floresta de Arden de um reducionismo doentio.

271

#HAROLD BLOOM

Contudo, Jaques tem qualidades que, em parte, compensam-lhe as tolices, resgatando-o mais para nós, platéia, do que para Rosalinda, uma vez que ela não precisa dele.

Shakespeare faz com que nós precisemos de Jaques, ao atribuir-lhe duas grandes falas, a primeira celebrando o encontro com Toque:

Um bobo! Um bobo! Achei na selva um bobo! um bobo variegado. Oh mundo estúpido! Tão certo como eu ser mortal, um bobo que se aquecia ao sol, refestelado, insultando a Fortuna com eloquência e frases apropriadas. Sim, um bobo variegado! "born dia, bobo", disse-lhe. "Não me chameis de bobo", respondeu-me, "sem que o céu me sorria corn a fortuna". Assim falando, saca do relógio, que contempla com olhos apagados, e sentencioso diz: "Já são dez horas,- por aqui podeis ver como anda o mundo: não passava das nove, há uma hora apenas/ decorrida mais uma, onze há de ser. Desta arte, de hora em hora apodrecemos.- nisto se encerra um conto". Ao ver um bobo dissertar sobre o tempo com tal ênfase, meus pulmões, como galo, começaram a cantar, pelo fato de encerrar-se tanta profundidade assim nos bobos. Ri sem parar, ri muito, uma hora inteira, junto do seu relógio. Oh nobre bobo! Oh bobo digno! O traje próprio é tudo.

[H.vil.]

Toque, brincalhão, o bobo da corte, recusa o título até que a fortuna o tenha favorecido, e brinca com o som aproximado das palavras "hour

272

COMO GOSTAIS

[hora] e "whore [prostituta]. Que história estaria por trás dessa repugnante insinuação sobre infecções venéreas, não saberemos ao certo, mas o efeito causado por Toque em Jaques é, ao mesmo tempo, profundo e enigmático, pois livra Jaques de sua melancolia obsessiva, ao menos por uma hora, e faz com que ele retome o papel de satirista:

[...] Depois quero mais ampla liberdade, tão larga como o vento, para soprar onde me for do agrado, tal como os bobos fazem,- as pessoas a que mais ofender minha loucura devem rir mais que todas. E por que isso, meu senhor? O porquê é tão batido como caminho que vai ter à igreja. Quem quer que o bobo ataque sabiamente, muito embora se doa, é um grande tolo, se mostrar que lhe dói a chibatada, pois fora revelar assim minha loucura às miradas casuais de um simples bobo. Dai-me, pois, a jaqueta e liberdade de dizer o que penso, que eu me incumbo de limpar de uma vez o mundo infecto, se o remédio, pacientes, aceitarem.

[H.vii.]

Aqui, Shakespeare parece olhar de soslaio o amigo Ben Jonson, além de, talvez, expressar um pouco de sua própria visão sobre as possibilidades dramáticas do bobo da corte, visão essa que será desenvolvida no personagem Feste, em Noite de Reis, e no grande e anônimo bobo em Rei Lear. E o Duque Sênior, imediatamente, retruca que o próprio Jaques jonsoniano apresenta os defeitos que ele ora censura:

[...] sempre foste um grande libertino, tão sensual como o próprio instinto bruto.

273

#HAROLD BLOOM

Todas as doenças apontadas, todas as chagas tumefeitas, que apanhaste em tua vida errabunda, vomitadas no mundo universal por ti seriam.

[H.vii.]

Jaques defende-se com uma apologia à Ia Jonson, em nome do dramaturgo satírico que ataca tipos e não indivíduos. A defesa serve de ponte para o trecho mais célebre da peça, em que Jaques apresenta sua versão dramática das Sete Idades do Homem:

O mundo é um palco,- os homens e as mulheres,
meros artistas, que entram nele e saem.

Muitos papéis cada um tem no seu tempo,-
sete atos, sete idades. Na primeira,
no braço da ama grita e baba o infante.

O escolar lamuriento, após, com a mala,
de rosto matinal, como serpente

se arrasta para a escola, a contragosto.
O amante vem depois, fornalha acesa,
celebrando em balada dolorida
as sobrancelhas da mulher amada.
A seguir, estadeia-se o soldado,
cheio de juras feitas sem propósito,
com barba de leopardo, mui zeloso
nos pontos de honra, a questionar sem causa,
que a falaz glória busca
até mesmo na boca dos canhões.
Segue-se o juiz, com o ventre bem forrado
de cevados capões, olhar severo,
barba cuidada, impando de sentenças
e de casos da prática,- desta arte
seu papel representa. A sexta idade *"- . . . (< v1 - .
em magras pantalonas tremelica, -
274

COMO GOSTAIS

óculos no nariz, bolsa de lado, calças da mocidade bem poupadas, mundo amplo em demasia para pernas tão mirradas,- a voz viril e forte, que ao falsete infantil voltou de novo, chia e sopra ao cantar. A última cena, remate desta história aventureira, é mero olvido, uma segunda infância, falha de vista, dentes, gosto e tudo.

[H.vii.]

Bastante expressiva fora de contexto, a fala reverbera com extrema sutileza dentro da peça, pois faz crescer a nossa percepção do reducionismo de Jaques. Tanto quanto nós, Jaques sabe que nem todo recém-nascido grita e baba sem parar, e que nem todo escolar se lamenta de ter de ir à escola. O amante e o soldado recebem da eloquência satírica de Jaques um tratamento mais à altura, e podemos imaginar Falstaff rindo dos que "cheio de juras feitas sem propósito" buscam a glória "até mesmo na boca dos canhões". Shakespeare, inveterado litigante, deleita-se com a referência à célebre prática de empanturrar juizes de capões. Aos trinta e cinco anos, no meio do caminho de sua própria jornada, Shakespeare (talvez intuindo que dois terços da vida já haviam passado) contempla no velho Pantaleão da commedia dell'arte o destino universal, um prelúdio da segunda infância dos seres humanos que vivem até lá: "falha de vista, dentes, gosto e tudo". O último verso é o triunfo de Jaques, um reducionismo que nem mesmo Sir John Falstaff poderia questionar, mas que o próprio Shakespeare o faz, entrando em cena como o velho Adão (conforme já apontado, papel que costumava desempenhar). Trôpego, Orlando surge no palco, trazendo o velho e bom criado que por ele tudo sacrificara e que não está destituído de "tudo". O reducionismo de Jaques não poderia ter reprimenda mais contundente do que a lealdade e o amor quase paterno de Adão por Orlando.

275

#HAROLD BLOOM

A sofisticada complexidade de Jaques advém do fascínio e energia de suas negações. Quando deveria ser esmagado pela retórica invencível de Rosalinda, por um momento, ele se debate com uma energia satírica que merece a nossa afeição:

JAQUES

Lindo jovem, desejo conhecer-te mais de perto.

ROSALINDA

Dizem que sois um sujeito melancólico.

JAQUES

De fato; prefiro isso a rir.

ROSALINDA

As pessoas que se entregam a excesso, em qualquer caso, se tornam detestáveis, sendo muito mais passíveis de censura do que os bêbedos.

JAQUES

Ora! É bom a gente ficar triste e não dizer nada.

ROSALINDA

Nesse caso é bom também ser poste.

JAQUES

Não possuo nem a melancolia do sábio, que é emulação, nem a do músico, que é fantástica, nem a do cortesão, que é simples orgulho, nem a do soldado, que é ambiciosa, nem a do jurista, que é política, nem a das mulheres, que não passa de faceirice, nem a dos namorados, que abrange todas elas,- trata-se de uma melancolia muito minha, composta de muitos simples, extraída de vários objetos, mais propriamente a súpula de tudo o que eu contemplei em minhas viagens e que, por mim sempre ruminada, me envolve na mais caprichosa das tristezas.

[IV.i.]

As palavras "é bom também ser poste" passam despercebidas por Jaques, ou, então, são ignoradas diante da insistência do personagem

276

COMO GOSTAIS

em considerar sua melancolia algo original, individual. Mas sua autoafirmação é anulada pela tirada seguinte de Rosalinda:

ROSALINDA

Um viajante! Pois tendes razões de sobra para serdes triste,- receio muito que houvésseis vendido vossas terras para ver a dos outros, ter visto muito e nada possuir, equívale a ter olhos ricos e mãos pobres.

JAQUES

Mas ganhei experiência.

ROSALINDA

Experiência essa que vos deixa triste,- preferira um bobo que me alegrasse a uma experiência que me entristecesse. Viajar para isso!

[IV.i.]

A resposta insignificante - "Mas ganhei experiência" - marca a derrota de Jaques, mas Shakespeare permite ao seu melancólico personagem um final digno. Numa peça em que quase todos os demais personagens se casam ou regressam do exílio pastoral, Jaques despedese com estilo: "Não para ver folguedos,- se ordenais / algo, estou na caverna que deixais", ele responde ao convite do Duque Sênior, e sai de cena convencido de que casamento é "passatempo",- nesse momento, indagamos, novamente, se, até certo ponto, Jaques não estaria falando em nome de Shakespeare, o homem, não o dramaturgo. Jaques pode até ser o que Orlando o chama - "um bobo ou um simples zero" -, mas sua linguagem altamente estilizada, em parte, o resgata de si mesmo. Toque, apesar do que acham muitos críticos, e da história da encenação do personagem, é, realmente, repugnante, quando comparado a Jaques, e essa repugnância mais intensa serve para ressaltar, por contraste, o grande espírito de Rosalinda. Por menos que Toque me agrade, é

277

#HAROLD BLOOM

impossível resistir, sem hesitação, a um personagem que assim afirma a própria carreira de cortesão (passada e futura):

[...] Já dancei os meus compassos,- adulei uma dama,- fui político com os amigos e brando com os inimigos,- arruinei três alfaiates.

[V.iv]

Toque fascina (e incomoda) pela sua esperteza: ele tem plena consciência de toda e qualquer duplicidade, intencional ou não, da parte dele mesmo ou de terceiros.

Toque é exatamente o que Falstaff, com orgulho (e correção), insiste não o ser: um homem dúbio.

Ainda que, nos dias de hoje, Rosalinda provoque ondas de comentários sobre transexualidade, sua personagem flutua, sem se abalar, na superfície desse discurso, precisamente por não ser uma mulher dúbio. Infinitamente volátil, é sempre unitária, uma representação perfeita do que Yeats chamou "unidade de existência". E provável que Rosalinda seja a menos niilista de todos os protagonistas shakespearianos, embora Bottom, o Tecelão, dela se aproxime nesse particular, assim como no caso das grandes vítimas: Julieta, Ofélia, Desdêmona, Cordélia e o quase-vítima, ou melhor, sobrevivente perturbado, Edgar. Não conseguimos imaginar Rosalinda (ou Bottom!) em uma tragédia, porque, conforme já apontei, ela parece imune à ironia dramática, sendo dotada de total domínio de perspectiva. Toque, tão irônico quanto Jaques é satírico, leva a pior com Rosalinda, não apenas devido à inteligência superior desta, mas, também, porque ela enxerga muito mais do que ele. Jaques menciona Toque, "na selva um bobo", em linguagem mais do que exemplar: "de hora em hora apodrecemos: / nisto se encerra um conto". Após recitar versos de pé quebrado, em resposta aos maus versos de amor compostos por Orlando, Toque dirige-se a Rosalinda.-

TOQUE

Eis aí o mais legítimo galope em falso dos versos. Por que vos contaminais com eles?

278

COMO GOSTAIS

ROSALINDA

Quieto, bobo néscio! Encontrei-os em uma árvore.

TOQUE

Ruim fruto, em verdade, dá essa árvore.

ROSALINDA

you enxertar-te neles e depois numa nespereira, para termos os mais precoces frutos da região, pois apodrecereis antes de amadurecer, tal como acontece com as nêspersas.

TOQUE

Vós o dissestes,- mas se com discrição ou sem ela, que a floresta o julgue.

[III.Ü.]

O julgamento feito pela floresta, como Toque bem o sabe, será idêntico ao nosso: Rosalinda o derrotou. Podre antes de amadurecer, Toque passa a perseguir Audrey, cuja ingenuidade e idiotice são tão bem expressas pelas palavras: "Bem,- não sou bonita, por isso mesmo peço aos deuses que me façam honesta". Comparando-se a Ovídio exilado entre os godos, Toque articula o derradeiro exorcismo shakespeariano do espírito de Christopher Marlowe, que espreita uma peça totalmente estranha ao seu gênio selvagem:

TOQUE

Quando os versos da gente não podem ser compreendidos, nem o seu espírito secundado pela criança precoce que se chama entendimento, é coisa pior para deixar como morto do que uma conta grande em quarto pequeno. Em verdade, desejara que os deuses te houvessem feito com disposição poética.

AUDREY

Não sei o que quer dizer "poética",- é honesta em atos e em palavras? E coisa de verdade?

TOQUE

Não, de fato,- porque a poesia mais verdadeira é a mais fingida/

279

#HAROLD BLOOM

os namorados são dados à poesia, podendo-se dizer que o que eles juram em poesia inventam como apaixonados

[in m]

Muitos dos presentes na platéia no tempo de Shakespeare devem ter percebido a audácia da alusão à morte de Marlowe, supostamente, em decorrência de "uma conta grande em quarto pequeno", na estalagem, em Deptford, onde o poeta e dramaturgo fora esfaqueado (no olho), por um tal Ingram Fnrzer, tanto quanto Marlowe, integrante do Serviço Secreto Real de Walsmgham, a CIA da Inglaterra Elisabetana A grande conta, aparentemente, incluía despesas elevadas com bebida e comida, sendo objeto de disputa entre Marlowe, Fnrzer e outros capangas de Walsmgham A insinuação de Shakespeare é contundente tratara-se de uma execução, a mando do governo, fruto de imenso preconceito, e a campanha subsequente contra o "ateísmo" de Marlowe resultará na incompreensão dos versos e do espírito do poeta e autor de O Judeu de Malta, cujo verso, "riqueza infinita em quarto pequeno", reverbera, ironicamente, nas palavras de Toque Em outro trecho de Como Gostais, Marlowe, o "pastor morto", é citado a partir do célebre refrão de seu poema lírico "O Pastor Apaixonado e Sua Amante" "O amor, de fato, é só à primeira vista" Designado por Shakespeare a ser o implícito defensor de Marlowe, Toque afirma o credo estético do próprio Shakespeare "a poesia mais verdadeira é a mais fingida" Marlowe, poeta verdadeiro, fingia e foi incompreendido Shakespeare, finalmente, livre do fantasma de Marlowe, oferece-nos Como Gosteis, poesia verdadeira, por ser das mais criativas As palavras finais de Toque na peça elogiam o "Se" do fingimento poético Atendendo ao pedido de Jaques, que enumere, por ordem, "todos os graus da mentira", ou da contradição que levava ao desafio, às espadas, Toque vive seu momento mais brilhante Oh, senhor" Nós brigamos de acordo com as regras impressas, pelos livros, no jeito dos manuais de boas maneiras you enumerar-vos os diferentes graus primeiro, Contestação cortês, segundo, Sarcasmo modesto, terceiro, Réplica incivil, quarto, 280

COMO GOSTAIS

Refutação valorosa, quinto, Réplica nxosa, sexto, Mentira circunstancial, sétimo, Mentira direta É possível à gente esquivar-se deles todos, com exceção da Mentira direta, que, aliás, também poderá ser contornada por um "Se" Soube de um caso em que sete juizes não haviam conseguido harmonizar uma contenda, mas que no momento em que as partes se encontraram para a decidirem pelas armas, ocorreu a um deles a idéia de um simples "Se", mais ou menos desse jeito "Se vós dissestes isto, eu disse aquilo" Desta arte, trocaram apertos de mão e juraram amizade fraternal O "Se" é um grande pacificador, há muita virtude nesse "Se"

[V,v]

"Muita virtude nesse "Se"" é frase bem a calhar, para a despedida de Toque, ensinando-nos a tolerar sua maneira rude de tratar os pastores, bem como a sórdida exploração da ingênua Audrey Jaques, na presença de Rosalinda, perde a dignidade satírica, Toque, confrontado por Rosahnda, abandona o prestígio da ironia Rosalinda é o centro da peça Refletir sobre o "como" e o "porquê" de sua grandeza, sobre a razão pela qual ela há de ser a mais extraordinária e convincente representação de uma mulher em toda a literatura ocidental, é constatar o quanto a maioria das montagens de Como Gosteis têm sido injustas com Rosahnda

O título - Como Gosteis - é dirigido à platéia contemporânea de Shakespeare, mas a peça poderia ser intitulada Como Goste Rosalinda, pois a personagem alcança todos os seus objetivos, que nada têm em comum com as ambições dos covis de adeptos de estudos de gênero e poder Artigo após artigo deplora o "abandono" a que Rosahnda relega Célia, em favor de Orlando, lamenta a repressão de sua Vitalidade feminina", ou até insiste que o apelo que ela exerce sobre os homens da platéia tem natureza "homoerótica" e não heterossexual Jamais encontrei um artigo que criticasse Rosahnda por desprezar Febe, a pastora, mas vivo na expectativa desse dia Orlando, como

todos sabemos, não está à altura

281

#HAROLD BLOOM

de Rosalinda, mas as heroínas em Shakespeare, de modo geral, casam-se com homens que não as merecem,- em todo caso, Orlando é um Hércules afável, que Rosalinda tem prazer em educar, uma vez disfarçada de Ganimede, o jovem da floresta. Quando Ganimede faz papel de Rosalinda, para treinar Orlando na arte de viver e amar, devemos supor que o amante não a reconhece? Além da questão da credibilidade, seria uma perda estética se Orlando não estivesse plenamente consciente do encanto da situação. Ele não é brilhante, nem bem-educado, mas sua inteligência é razoavelmente desenvolvida, e ele é um heterossexual mais alegre para Rosalinda, do que

Horácio para Hamlet:

ROSALINDA

Vamos/ cortejai-me,- cortejai-me, que me sinto hoje com disposição de feriado e propenso a consentir. Que me diríeis neste momento, se eu fosse, de verdade, mas de verdade mesmo, a vossa Rosalinda? ORLANDO

Antes de falar, daria um beijo. ROSALINDA

Não,- faríeis melhor falando primeiro,- e quando dêsseis em seco por falta de assunto poderíeis aproveitar a ocasião para beijar.

Os bons oradores cospem quando se atrapalham,- para os amantes com falta de assunto - Deus nos livre! - o mais limpo expediente será beijar. ORLANDO

E no caso de recusa? ROSALINDA

Então ela vos porá na contingência de ter de suplicar, começando aí novo assunto. ORLANDO

Mas quem poderá ficar sem assunto diante de sua dama bem-amada? ROSALINDA

Vós, sem dúvida, se eu fosse a vossa amada,- sem o que, eu

282

COMO GOSTAIS

imaginaria que a minha virtude me tivesse sobrepujado o espírito.

ORLANDO

Por causa do modo de eu fazer a corte?

ROSALINDA

Não por vossa corte, mas por vosso corte. Não sou eu a vossa Rosalinda? y

ORLANDO

Alegra-me chamar-vos desse modo, por desejar falar a respeito dela.

ROSALINDA

Pois então, em sua pessoa direi que não vos quero.

ORLANDO

Nesse caso, em minha pessoa, morrerei.

ROSALINDA

Isso não,- morrei por procuração. O pobre mundo já conta seis mil anos, e durante todo esse tempo ninguém morreu em sua própria pessoa, videlicet, por motivo de amor. Tróilo teve os miolos esmigalhados por uma clava grega, apesar de ter feito o que pôde para morrer antes de ser um dos modelos do amor. Leandro poderia ter vivido ainda muitíssimos belos anos, mesmo que Hero houvesse ficado freira, se não fosse uma noite de canícula do verão,- moço como era, fora apenas banhar-se no Helesponto,- mas afogou-se por causa das câibras,- foram os cronistas ingênuos da época que acharam que morrera por causa de "Hero de Sesto". Mas nada disso passa de invencionice/ os homens têm morrido de tempos em tempos e os vermes os têm devorado, mas não por amor.

[IV.i.]

Anteriormente, citei a última sentença do trecho acima, e gostaria de encontrar um motivo para usá-la outra vez, pois encerra o que há de melhor no discurso de Rosalinda, o que quer dizer que é excelente.

283

#HAROLD BLOOM

A alusão ao poema Hero e Leandro, de Marlowe e Chapman, reforça a matriz de ironia que celebra a ausência da influência de Marlowe em Como Gostais, em que o flerte prossegue de esplendor a esplendor, à medida que Rosalinda, de maneira singular (mesmo em Shakespeare), promove a fusão do amor verdadeiro e inteligência, no mais alto grau:

ROSALINDA

Dizei-me agora por quanto tempo pretendeis ficar com ela depois que ela for vossa. ORLANDO

A eternidade e mais um dia. ROSALINDA

Dizei "um dia" sem essa eternidade". Não, não, Orlando,- os homens são abril, quando fazem a corte a dezembro, quando se casam,- as mulheres são maio, enquanto donzelas,- o tempo, porém, as transforma, quando se tornam esposas. Hei de ter mais ciúmes de ti do que de sua galinha um galo berbere,- serei mais barulhenta do que papagaio, quando ameaça chuva,- mais caprichosa do que macaco e mais luxenta nos meus desejos do que mono,- chorarei por nada, como Diana na fonte, e isso, quando estiverdes de bom humor, e hei de rir como uma hiena, justamente quando manifestardes desejos de dormir.

ORLANDO

Mas a minha Rosalinda fará tudo isso? ROSALINDA

Por minha vida,- ela fará justamente como eu. ORLANDO

Oh, mas ela é sensata. ROSALINDA

Sem o que não teria espírito para tanto,- quanto mais sensata, mais voluntariosa. Fechai as portas ao espírito feminino, e ele escapará pela janela,- fechai esta, e ele sairá pelo buraco da fechadura,- entupi o buraco, e ele fugirá como a fumaça pela chaminé.

284

COMO GOSTAIS

ORLANDO

O indivíduo que tivesse uma mulher de semelhante espírito poderia perguntar: "Espírito, para onde vais?" ROSALINDA Poderíeis deixar essa interpelação para quando vísseis o espírito de vossa mulher no ponto de ir para o leito do vizinho. ORLANDO E que espírito teria espírito para justificar-se? ROSALINDA Ora, diria que tinha ido procurar-vos lá. Jamais a apanharíeis sem resposta, a menos que a apanhásseis sem língua. Oh! A mulher que não sabe pôr a culpa no marido por suas próprias faltas não deve amamentar o filho, pela certeza de criar um palerma.

[IV.i.]

Nesse trecho, Rosalinda é fabulosa, mas Orlando (pace muitos críticos) não é, exatamente, um ignorante: "Mas a minha Rosalinda fará tudo isso?" Trata-se do galanteio mais sábio e espirituoso em toda a obra shakespeariana, muito mais sutil do que o escárnio de Beatriz e Benedito. Somente Rosalinda e Orlando poderiam levar a termo seu diálogo mais fino, e a encenação entre os dois termina assim:

ROSALINDA

Ora essa! Amanhã eu não poderei fazer as vezes de Rosalinda? ORLANDO

Não me é possível continuar a viver só de fantasias.

[V.H.]

Mais uma vez, em que pese a opinião de vários críticos, o tom de Orlando aqui é leve, não

desesperado, embora transpareça um sentido de urgência sexual, o que indica estar ele apto a colar grau na escola de Rosalinda. Será que nós estaríamos, também? Rosalie Colie observa que "o amor encontrado no centro da peça não é, necessariamente, pastoral", o que contribui para evitar que Como Gostais pereça com o gênero

285

#HAROLD BLOOM

pastoral. William Empson, no clássico estudo intitulado *Some Versiom of Pastoral*, leva-nos de volta ao texto do Primeiro Fólio, à passagem em que Toque dirige-se a Audrey, com ironia:

Não, de fato/ porque a poesia mais verdadeira é a mais fingida [faininçl]; os namorados são dados à poesia, podendo-se dizer que o que eles juram em poesia inventam Ueicjne] como apaixonados.

O jogo de palavras expresso çmfaining (no sentido de "desejada") e jeicjne ("simular" ou "fingir"), tão apropriado a Toque e Audrey, não funcionaria uma vez aplicado a Orlando e Rosalinda, pois seu desejo e sua encenação se confundem, mesmo quando Orlando exclama não lhe ser possível viver só de fantasias. O momento mais sutil dessa obra-prima entre as comédias shakespearianas vem no Epílogo, em que o rapazola que representava o papel de Rosalinda surge à boca do tablado, ainda vestido a caráter, e apresenta-nos o triunfo final da personagem, exibindo sua inteligência e afetuosidade, seus desejos e fingimentos harmonizados:

Não é costume ver a heroína no papel de epílogo,- mas isso não é menos desajeitado do que ver o herói servir de prólogo. Se é verdade que o bom vinho não necessita rótulo, não é menos certo que uma boa peça dispensa epílogo. Contudo, põem-se sempre rótulos adequados nos bons vinhos, provando, igualmente, melhor as boas peças com o auxílio de bons epílogos. E agora, que situação a minha, pois nem sou bom epílogo, nem posso captar-vos a benevolência a favor de uma boa peça! Não me apresento em trajos de mendigo, razão por que não me fica bem pedir- vos coisa alguma,- só me resta interceder junto de vós, o que farei começando pelas senhoras. Concito-vos, senhoras, pelo amor que devotais aos homens, a gostardes desta peça tanto quanto vos for do agrado,- e concito-vos, senhores, pelo amor que dedicais às mulheres - e o vosso sorriso me revela que nenhum de vós lhes tem ódio - de juntamente com elas vos agradardes da peça. Se eu fosse mulher, beijaria todos os que usam barba do meu

286

COMO GOSTAIS

gosto, ou que tenham rosto que me agrade e hálito que não repugne,- e estou certa de que todos os que têm barba bem-feita, ou rosto belo, ou hálito agradável, para corresponderem a esta amável oferta, hão de aplaudir-me quando eu lhes fizer a minha cortesia. Nos dias de hoje, em que se pratica uma crítica literária tão estranha, este Epílogo suscita arroubos de travestismo e transgressão, mas tais delírios pouco têm a ver com a Rosalinda de Shakespeare, ou com as suas palavras finais. Prefiro a visão de Edward I. Berry, de uma acuidade esplêndida:

Como diretor e "ator" em sua própria "peça", e Epílogo na peça de Shakespeare, Rosalinda toma-se, de certo modo, um emblema do próprio dramaturgo, uma personagem cuja consciência extrapola, com sutileza, os limites da dramaturgia.

Mais uma vez, Rosalinda forma um trio, ao lado de Falstaff e Hamlet, igualmente emblemas do próprio Shakespeare. "Concluamos a peça!", Falstaff exclama, dirigindo-se a Hal, "ainda tenho muito que dizer em defesa desse Falstaff". "Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação", Hamlet recomenda ao Ator Rei. "Concito-vos, senhores, pelo amor que dedicais às mulheres", Rosalinda pede, com grande habilidade, "de juntamente com elas vos agradardes da peça". Em momentos como esses, Shakespeare permite que a voz desses três personagens chegue o mais perto possível de sua própria voz.

NOITE DE REIS

Apesar da minha preferência por Como Gostais, baseada na paixão que sinto por Rosalinda, devo admitir que Noite de Reis é a melhor das comédias shakespearianas.

Nenhum personagem em Noite de Reis, nem mesmo Viola, é tão admirável quanto Rosalinda. Noite de Reis ou O cjuê Quiserães foi, provavelmente, escrita em 1601-1602, preenchendo o intervalo entre a versão final de Hamlet e Troílo e Créssida. Noite de Reis contém elementos de autoparódia, não na mesma escala que Cimbeline, mas em uma escala mediana, entre as ironias cortantes de Hamlet e o azedume de Tróilo e Créssida, memoravelmente expresso por Tersites.

Tenho minhas suspeitas de que Shakespeare fizesse papel de Antônio, tanto em O Mercador de Veneza como em Noite de Reis, em que o segundo homoerótico Antônio parodia o primeiro. Entre as primeiras comédias de Shakespeare, a maioria é extraída de Noite de Reis, não porque a criatividade cômica do autor tenha esmorecido, mas porque o espírito tresloucado de "o que quiserdes" o dominava, talvez como defesa contra a amargura das três comédias sombrias que em breve seriam escritas: Tróilo e Créssida, Bem Está o cjuê Bem Acaba e Medida por Medida. Depois do advento de Noite de Reis paira um abismo, e todos os personagens, à exceção de Feste, o bobo relutante, são, basicamente, ensandecidos sem que o saibam. Quando o infeliz Malvólio é encarcerado em cela escura, própria para loucos, deveria contar com a companhia de Orsino, Olívia, Sir Tobias Belch, Sir André Aguecheek, Maria,

NOITE DE REIS

Sebastião, Antônio e até mesmo Viola, pois os nove são, na melhor das hipóteses, limítrofes em termos de comportamento. O maior defeito de todas as montagens de Noite de Reis a que tive ocasião de assistir é o ritmo insuficientemente acelerado. A peça deve ser encenada no andamento frenético que convém ao bando de loucos e folgazões de que é composta. Teria sido mais do meu agrado se Shakespeare houvesse adotado como título principal O cjuê Quiserdes, em vez de Noite de Reis, o subtítulo é melhor, entre outros significados, querendo dizer algo como "Vale Tudo!".

Não é que Noite de Reis seja puramente farsesca. Conforme todas as outras grandes peças de Shakespeare, Noite de Reis não pertence a um único gênero. Não possui o escopo cosmológico de Hamlet, mas, de uma maneira muito própria, e surpreendente, é mais um "poema sem fim". Não conseguimos esgotá-la, uma vez que até as falas, aparentemente, mais casuais reverberam para sempre. Samuel Johnson, bastante irritado com a peça, queixa-se de a mesma não apresentar "um quadro justo da vida", mas, segundo a grande prova johnsoniana, a peça, sem dúvida, contém "uma representação justa da natureza". Venero Johnson, principalmente em seus escritos sobre Shakespeare, e desconfio que seu precário equilíbrio mental, o medo da loucura, fazia com que ele buscasse desígnios de racionalidade onde os mesmos inexistiam:

Viola parece chegar a desígnios mais do que obstinados em decorrência de pouca premeditação: vítima de um naufrágio, ela se surpreende no litoral de uma terra estranha, descobre que o príncipe é solteiro e resolve tomar o lugar da dama por ele cortejada.

Tais palavras não se aplicam, absolutamente, a Viola, embora, não resta dúvida, ela se apaixone pelo enlouquecido Orsino à primeira vista. A maioria dos pretendentes shakespearianos causa-nos espécie, e talvez Orsino seja o mais estranho de todos, indigno da íntegra, afável - ainda que um tanto biruta - Viola. De qualquer maneira, Noite de Reis recusa-se a ser levada a sério, e seria uma agressão submetê-la a expectativas

realistas, mas há que se reconhecer que, nessa peça, a invenção do humano em Shakespeare surge com espantosa força mimética. Os personagens mais absurdos, inclusive Orsino, abrem-se para dentro, algo desconcertante em uma farsa, ou melhor, em uma paródia de farsas anteriores. Malvólio, é claro, não possui a amplitude de Falstaff ou Hamlet, mas escapa das mãos de Shakespeare, e é de uma pungência enorme, mesmo em sua graça maldosa, além de encerrar uma sátira sublime ao moralista Ben Jonson. Aqui, Shakespeare está mais perto de Hamlet do que de Medida por Medida, a subjetividade e a individualidade, invenções suas, são a norma em Noite de Reis. Creio ser essa a peça mais engraçada de Shakespeare, mais do que a Primeira Parte de Henrique IV, em que Falstaff, tanto quanto Hamlet mais tarde, é de uma inteligência que vai além da inteligência e, assim, gera pensamentos profundos demais para provocarem o riso. Somente Feste, em Noite de Reis, tem um cérebro, mas todos os personagens pulsam de vitalidade, até o mais que avoado Sir Tobias Belch, o menos falstaffiano dos fanfarrões. C. L. Barber classificou Noite de Reis como uma das "comédias festivas", mas, acertadamente, fez tantas restrições que chegou a pôr em dúvida o conteúdo festivo. Uma Folia de Reis logo se esgota, - Noite de Reis cresce em significado a cada leitura, mesmo em produções teatrais de pouco brilho. A peça é desprovida de um centro, - nela não há, praticamente, uma ação crucial, talvez, porque quase todos os personagens têm comportamento involuntário. Um Nietzsche, com mais senso de humor do que o verdadeiro, poderia tê-la escrito, uma vez que forças que estão além dos personagens parecem comandar-lhes a vida.

O segredo de Noite de Reis é a rivalidade sério-cômica entre Shakespeare e Ben Jonson, cuja comédia de humores é aqui amplamente satirizada. A antiga medicina grega postulava a existência de quatro "humores": sangue, bílis, fleuma e linfa. Em uma pessoa bem-equilibrada, nenhum dos quatro humores teria maior influência, mas a predominância de qualquer um dos quatro implicaria sérios distúrbios de caráter. À época de Shakespeare e Jonson, prevalece, na prática, a noção mais simples de apenas dois humores: bílis e sangue. O humor bilioso resultava em fúria, enquanto que o temperamento sangüíneo expres-

290

NOITE DE REIS

sava-se na sensualidade, freqüentemente pervertida. A psicologia popular diluiu essa dualidade em explicações simplistas para todo e qualquer comportamento leviano ou afetado, que se tornam objetos da comédia de Jonson.

Até certo ponto, essa trivialização da teoria dos humores faz lembrar a vulgarização a que hoje submetemos o que Freud chamou de inconsciente. O humor bilioso assemelha-se um pouco ao Instinto de Morte, ou Tânato, enquanto o humor sangüíneo aproxima-se do Eros, em Freud.

Shakespeare, de modo geral, desafia essa noção mecânica do funcionamento do espírito, - sua grande empreitada da invenção do humano despreza tal reducionismo. Portanto, ele lança mão da Festa da Epifania, a décima segunda noite depois do Natal, a Noite de Reis, para criar uma comédia festiva e ambígua em que o bilioso Malvólio, figura tão jonsoniana que chega a evocar o próprio bilioso Ben, é vítima de uma brincadeira de mau gosto. O sangüíneo Shakespeare oferece-nos O que Quiserdes, no espírito da Folia de Reis, expressão popular e leiga da celebração religiosa da Epifania, a manifestação do Menino Jesus aos Reis Magos. Alegre e secular, como quase tudo em Shakespeare, a peça sobre "o que quiserdes" não faz qualquer referência à Noite de Reis. Sequer é Natal no estranho ducado de Ilíria, onde a naufraga Viola, com passividade e humor, não alcança a própria felicidade, mas faz a nossa. A peça, porém, não tem início com a encantadora Viola, mas na corte de Orsino, onde o sublime e incrível "amante do amor", sangüíneo à beira da loucura, extasia-nos com uma das falas

mais primorosas do cânone shakespeariano-.

Tocai, tocai, se for, de fato, a música alimento do amor. Mais: que o apetite, saciado, adoecer possa e a morrer venha. Novamente esse trecho,- morre lânguido! Ohi

Vibra-me no ouvido como a brisa que passa de mansinho num canteiro de violetas, roubando e dando aroma.

291

#HAROLD BLOOM

Basta! Já não está tão melodioso. Ó espírito do amor, quão lesto e fresco te apresentas! Por mais que tudo acolha tua capacidade, como o oceano, também quanto ali cai, por mais valioso, num minuto se abate e perde o preço. Tão cheia de criações é a fantasia, que nada há mais fantástico do que ela.*

[I.Í.]

A metáfora inicial de Orsino parece ter sido do agrado de Shakespeare, pois, cinco anos mais tarde, será repetida por Cleópatra, saudosa de Antônio.- "Dai-me um pouco de música/ O música, / Sustento melancólico de nós, / Que com o amor lidamos." Orsino, mais apaixonado pela palavra, pela música, pelo amor e por si mesmo do que por Olívia, ou, em tempo, por Viola, diz a si mesmo (e a nós) que o amor é por demais faminto para ser saciado por qualquer pessoa que seja. Contudo, os primeiros oito versos dessa rapsódia têm mais a ver com música e, por associação, com poesia do que com amor. Esse morrer lânguido é uma cadência que há de reverberar em toda a poesia inglesa, especialmente na tradição estabelecida por Keats e Tennyson. Orsino, decerto, "fantástico", clama por um excesso de música, embora não de amor, e sua intensidade metafórica sugere que a^palavras " }Á não está tão melodioso" também se aplicam a desejo sexual. Orsino irá além dessa auto-revelação ao interagir com Viola, disfarçada de Cesário e incumbida de levar as declarações de amor de Orsino a Olívia. Hiperbólico como ninguém, Orsino alcança o sublime, em termos da estupidez masculina:

Mulher alguma

suportaria os golpes de tão forte

* Noite de Reis ou O cju e Qmserdes Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T]

** Antônio e Cleópatra. Tradução e Notas de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Mandarim, 1997, p. 121.[N.T]

292

NOITE DE REIS

paixão como os que o amor me descarrega

no peito. Não existe coração

de mulher desse porte e assim constante.

Ah! Seu amor não passa de apetite -

é simples paladar, não sentimento -

que se farta, repugna e revolta,-

mas o meu, como o mar, é insaciável, -^

e como ele, também, tudo digere.

Não compares o amor que por mim possa

sentir uma mulher, com o sentimento

que a Olívia ora eu dedico.

[II.iv.]

Fora de contexto, essa passagem é ainda mais grandiosa do que a que abre a peça, mas, em se tratando de palavras de Orsino, trata-se de grandiloquência cômica. Embora seja um personagem menor, se comparado a Viola, Olívia, Malvólio (como soam bem esses nomes, pronunciados em seqüência) e o admirável Feste, Orsino e seu erotismo afável e ensandecido estabelecem o tom de Noite de Reis. Apesar de extremamente autocentrado,

Orsino consegue mexer com o público, em parte, porque seu Alto Romantismo é tão quixotesco, e porque seu sentimentalismo é universal demais para ser rejeitado: Ó companheiro! Vamos, a cantiga da última noite. Escuta-a bem, Cesário/ é antiga e muito simples. As mulheres, quando fiam ao sol ou fazem meia, e as jovens ainda livres, quando tecem soem cantá-la. É ingênua e versa sobre a inocência do amor nos belos tempos. [II.iv.]

Temos, também, a fascinante inconstância de Orsino, ao ser levado a dizer a verdade:

293

#HAROLD BLOOM

[...] Porque embora, jovem, nos elogiemos a nós mesmos, nossas inclinações são menos firmes, mais variáveis, veementes e propensas a se aplacarem do que as das mulheres.

[II.iv.]

O pobre Malvólio seria mais feliz em qualquer outra peça,- Viola, Olívia e, especialmente, Feste encontrariam contexto favorável em outras peças de Shakespeare.

Já Orsino encaixa-se aqui perfeitamente bem,- é o único personagem compatível com a exuberante loucura de Noite de Reis.

A questão mais intrigante relacionada à encantadora Viola é sua extraordinária passividade, o que, sem dúvida, ajuda-nos a entender sua paixão por Orsino. Acertadamente,

Anne Barton comenta que o "disfarce masculino de Viola, antes de funcionar como veículo de liberação, é apenas um meio de ela se manter incógnita em uma situação

adversa". Um quê de improvisação permeia Noite de Reis, e o disfarce de Viola faz parte de tal atmosfera, embora eu duvide muito que mesmo Shakespeare pudesse improvisar

em uma peça de tamanha complexidade e beleza,- sua arte meticulosa produz apenas um efeito estético, uma aparência de uma improvisação. A personalidade de Viola

é, ao mesmo tempo, receptiva e defensiva: ela oferece "o escudo de uma saudação" (na frase de John Ashbery). Seu vocabulário é o mais rico da peça, visto que ela

modula a linguagem de acordo com as excentricidades expressas nas falas dos personagens com quem interage. Ainda que Viola seja tão interessante, em sua maneira

sutil, quanto o infeliz Malvólio e o teimoso Feste, Shakespeare parece fazer questão de mantê-la enigmática, tendo sempre muito o que revelar a seu respeito. É possível

que o "fantástico" Orsino a atraia por ser seu oposto,- as hipérboles de Orsino complementam as reticências de Viola. Se existe, nessa peça, alguma voz com

294

NOITE DE REIS

sentimento sincero, só poderia ser a dela,- todavia, poucas vezes ouvimos tal voz. Ainda assim, quando a mesma transparece, é de um pathos irresistível:

Construíra em vossa porta uma cabana de salgueiro e clamara por minha alma dentro de vossa casa,- escreveria ^ _

versos tristes de amor não retribuído, para com eles atroar a noite calma,- gritar-vos-ia o nome nas colinas até que o ar murmurante repetisse: Olívia! Não teríeis

mais repouso nos elementos do ar nem nos da terra, sem que de mim piedade revelásseis.

[I-v.]

É irônico o efeito dessa passagem, pois provoca a paixão de Olívia pelo próprio Cesário. Para Viola, o lamento baseia-se em uma outra ironia: o absurdo dilema em

que ela se encontra, ao promover o amor de Orsino por Olívia, quando sua vontade é totalmente contrária à união dos dois. Essa ironia deixa transparecer o que há

de mais profundo e plangente em Viola, além, talvez, de um sofrimento intenso, antigo ou recente, no próprio Shakespeare. Podemos definir Viola como uma vitalista

reprimida, dotada de uma intensidade comparável à de Rosalinda, mas impedida de expressar a sua força, possivelmente, porque confunde a própria identidade com a

do irmão gêmeo, Sebastião. O canto lúgubre da "cabana de salgueiro" pulsa com essa força interior, canções de amor rejeitadas "na noite calma". A essa altura da

peça, estamos acostumados com o fascínio de Viola, mas sua personalidade, subjugada, dá sinais de resistência, de uma vitalidade extraordinária e persistente. "Faríeis muito", Olívia responde ao canto de Viola, e fala em nome da platéia. Nessa peça, que parece transcender no interior de uma câmara de eco, Viola, em breve, prenuncia uma irmã imaginária, em diálogo travado com Orsino:

295

#HAROLD BLOOM VIOLA

Meu pai teve uma filha que a tal ponto amou a um homem, como eu vos amara, meu príncipe, se acaso eu mulher fosse. DUQUE

E qual a sorte dela? VIOLA

Muito simples,

milorde: jamais disse o que sentia,- deixou que o seu segredo lhe corresse, como o verme ao botão, as faces rosas,- encerrou-se em seus próprios pensamentos, e com tristeza pálida e esverdeada ficou com a Paciência no moimento, sorrindo à dor. Não vos parece que isso fosse amor de verdade?

[II.iv.]

"Simples"* é uma metáfora shakespeariana que espreguiça a poesia inglesa, desde Milton, Coleridge e Wordsworth, até Emily Dickinson e Wallace Stevens. Aqui, significa apenas a página em branco, a história não contada,- em outras peças, "blank" refere-se ao ponto central de um alvo. Sendo essa irmã agonizante invenção de Viola, é possível que esteja aqui incluída a idéia do alvo não atingido, do objetivo não alcançado. A fala contém o germe da melhor poesia lírica de William Blake, por exemplo, "A Rosa Enferma" e "Jamais Fales de Teu Amor", visões sombrias das conseqüências eróticas da repressão. Ambas as elegias, feitas por Viola para OlíviaeOrsino, têm caráter estritamente preventivo: são fadadas a evitar um destino que a própria Viola corteja, com uma passividade contra a qual parece incapaz de reagir. Esse destino é quase concretizado na cena mais estranha de Noite de Reis (incabível em uma " No original, "blank", t e, o "branco", o impasse criativo, que tanto assusta os escritores

[N.T.]

296

NOITE DE REIS

comédia), em que Orsino, frustrado, jura executar Viola-Cesário, sem qualquer indicação de resistência por parte da vítima:

DUQUE Ainda cruel?

OLÍVIA

Ainda e sempre constante, meu bom lorde.

DUQUE

Sim, na perversidade. Ó mulher bárbara, em cujo altar ingrato e inauspicioso veio depor minha alma as oferendas mais sinceras do amor! Que ora me fica por fazer?

OLÍVIA

O que achardes, meu bom lorde,
que melhor vos assenta. DUQUE

Por que causa

não me consente o peito fazer como
certo ladrão egípcio que, no ponto
de morrer, tirou a vida à bem-amada?

Pode ser ciúme bárbaro, mas algo
de nobreza revela. Ouvi-me, ao menos:

Visto me desprezardes a constância,
e eu suspeitar a causa de não ser-me
possível alcançar meu merecido
lugar no vosso apreço, continuai

viva, ó bela tirana empedernida!
Quanto ao moço a que amor dedicais tanto,
e que eu também - o céu me ouça as palavras! --
amo de coração, hei de arrancar-vo-lo
dos olhos cruéis onde ele o cetro empunha
para despeito do amo. Vamos, jovem!
Minha resolução já está madura

297

#HAROLD BLOOM

NOITE DE REIS

para a vingança. you dar morte à ovelha muito amada, contanto que atormente quem tem peito de corvo e alma inocente. VIOLA

E eu, de grado e jucundo, aceitaria mil mortes para dar-vos alegria.

[Vi.]

Orsino, jamais tendo merecido grande estima por parte do público, é um criminoso enlouquecido, se é que pretende, realmente, cumprir sua palavra, e Viola é tola e masoquista, se é que fala sério. Por que Shakespeare nos coloca diante de tamanha perplexidade? Será que a sandice alcançaria níveis patológicos, se Sebastião

não surgisse como catalisador da cena do reconhecimento? Desconheço comentários elucidativos sobre esse momento infeliz. O ódio assassino de Orsino é por demais perturbador,- o consentimento total de Viola a uma morte por amor faz pesar o papel com a perspectiva de conseqüências desastrosas. De rolar de rir, Noite de Reis, no entanto, quase sempre margeia a violência. Ilíria, cujo clima não é o mais saudável que existe, situa-se no cosmo shakespeariano entre a Elsinore miásmica de Hamlet e as guerras violentas e os amores infieis de Trdi/o e Créssiãa.

O papel de Olívia, desempenhado com o devido brilho, é fascinante, em sua autoridade, sua arbitrariedade erótica, mas platéia alguma nutre por ela a afeição dirigida a Viola, por mais desconcertante que esta demonstre ser. As duas heroínas não se coadunam, e Shakespeare deve ter se deliciado com o trabalho que dá à nossa imaginação, para conseguirmos entender por que Olívia se apaixona pelo suposto Cesário. Existe pouca congruência entre o amor de Viola pelo célebre Orsino e o amor de Olívia pelo esperto e discreto alcoviteiro de Orsino. A paixão de Olívia é mais um desmascaramento farsesco dos caprichos da identidade sexual do que uma revelação de que a paixão feminina madura seja,

essencialmente, de natureza lesbiana. Fui informado sobre uma montagem em que Sebastião sai de braços com Orsino, enquanto Olívia e Viola acabam juntas. Eu não teria interesse em assistir a tal produção - e não foi isso o que Shakespeare escreveu. Contudo, nessa peça, como em outras, anteriores e posteriores, Shakespeare põe em cheque nossas certezas mais simplistas a respeito de identidade sexual. Na contradança" final, Malvólio não é o único que fica sem par. Antônio não volta a ter fala na peça, após exclamar: "Quem é Sebastião?". Conforme o Antônio de O Mercador de Veneza, este segundo Antônio ama em vão.

Olívia, quando da primeira vez que a vemos, chora, solenemente, a morte do irmão,- sem dúvida, a dor é sincera, mas serve, também, como defesa contra o assédio de Orsino. O pesar desaparece quando ela encontra Cesário e por ele se apaixona à primeira vista. Sendo Olívia tão louca quanto Orsino, é possível que qualquer outro rapaz atraente e meigo tivesse causado o mesmo efeito que Cesário. A aguçada percepção de Shakespeare de que toda atração sexual é de origem arbitrária, embora teleologicamente determinada, é central em Noite de Reis. Para Freud, todo objeto-escolha (paixão) é narcisista. Shakespeare entende o fenômeno como uma espécie de caixa-preta,- porém, em desastres eróticos, ao contrário de desastres aéreos, a caixa-preta é irrecuperável. "Pode o contágio vir tão rápido?", indaga-se Olívia, após o primeiro

encontro com Cesário, e ela mesma responde: "Ao céu me entrego, eu própria nada posso". No segundo encontro entre Olívia e o suposto Cesário constatamos uma natureza que faz exacerbar nosso interesse e atração, na medida em que a auto-indulgência dessa mesma natureza chega a ser sublime. Ter a autoridade de Olívia e, ao mesmo tempo, entregar-se com tamanha vulnerabilidade é cativar a simpatia, e até mesmo, momentaneamente, o carinho da platéia:

OLÍVIA

Espera.

Revela-me o teu juízo a meu respeito. VIOLA

Que imaginais não ser o que sois mesmo.

298

299

#HAROLD BLOOM

NOITE DE REIS

OLÍVIA

Se penso assim, o mesmo de vós penso. VIOLA

Pois pensais certo, que eu não sou quem sou. OLÍVIA

Fósseis vós como o querem meus desejos! VIOLA

Fora bem, se com isso eu melhorasse,- por ora sou apenas vosso bobo. OLÍVIA (aparte)

Oh! Como assenta bem tanto desprezo no desdém e na ira de seus lábios! Um assassino não se denuncia tão prestes como o amor que tem vergonha. É dia claro a noite para o amor. Cesário, pelas rosas da estação, pela honra, a virgindade e o coração, amo-te tanto, embora altivo sejas, que a teus pés é forçoso que me vejas. Que

contra mim o teu desdém não se arme por ter sido a primeira a declarar-me. Diz a razão, forçoso é acreditá-lo: buscar o amor é bom; melhor é achá-lo. VIOLA

Pela inocência e a mocidade: não! A fé que me dá vida ao coração jamais mulher alguma submeteu nem senhora já teve, senão eu. Adeus, bondosa dama,- nunca mais vos falarei do amor que desprezais. OLÍVIA

Volta, sim,- quem nos diz nos não ser possível acolher-me a teu peito tão sensível?

Trata-se de um trecho que requer duas grandes atrizes, tarimbadas em comédias românticas, principalmente no início do diálogo, cujos versos podem ter significados múltiplos. A tendência do público aqui é reconhecer a riqueza de ambos os papéis: o de Viola, pela perícia exigida, em uma situação deliciosamente absurda,- o de

Olívia, pela audácia. Shakespeare é extremamente ousado, tanto aqui como em outras passagens de Noite de Reis. A autoparódia toma-se profética e vibrante, no momento

em que Viola afirma "não sou quem sou", palavras que serão roubadas pelo personagem shakespeariano menos parecido com ela: Iago. Tanto Viola quanto Iago parodiam

São Paulo: "Pela graça de Deus, sou quem sou". Nesse enredo insano e brilhante, Olívia está no caminho certo, pois o irmão gêmeo de Viola há de ceder ao assédio

da condessa, com um imediatismo surpreendente. Os primeiros versos do diálogo acima implicam questões de classe social e simulação. Viola faz lembrar a Olívia sua

elevada condição, e Olívia insinua que Viola esconde seu berço nobre. As palavras "não sou quem sou", a um só tempo, atestam o sentido já comentado e aludem à identidade

sexual de Viola, o que confere um tom altamente irônico à observação de Olívia: "Fósseis vós como o querem meus desejos!". Então, será totalmente ambígua a resposta

de Viola, expressando toda a sua exaustão por viver, durante quase toda a peça, uma mentira. Esse diálogo extraordinário pode ser resumido nas palavras que expressam

o clímax do aparte de Olívia: "É dia claro a noite para o amor", querendo dizer que o amor não pode ser dissimulado, embora o verso nos faça pensar: o que seria, então, o dia para o amor?

tlil.i.]

Os farristas e brincalhões - Maria, Sir Tobias Belch, Sir André Aguecheek - são os personagens

menos cativantes de Noite de Reis, pois a brincadeira de mau gosto que fazem com Malvólio chega a ser sádica. Maria, a única dos três que tem miolos, é uma emergente de personalidade forte, criada de Olívia. Trata-se de uma mulher firme, um tanto esganiçada, extremamente habilidosa, cheia de energia. Sir Tobias é só

300

301

#HAROLD BLOOM

garganta, mais nada,- só mesmo um idiota (e tem havido muitos) seria capaz de comparar esse velhaco de quinta categoria ao grande gênio criado por Shakespeare, Sir John Falstaff. Já Sir André, ainda mais dúbio, é retirado, em carne e osso, de As Alegres Comadres de Winãosor, onde aparece como Slender. Tanto Belch como Aguecheek são caricaturas, mas Maria, comedianta autêntica, possui uma dimensão interior perigosa, sendo o único personagem realmente malicioso de Noite de Reis. com frieza, ela pondera se seus estratagemas haverão de levar Malvólio à loucura, e conclui: "A casa vai ficar mais quieta".

Juntamente com Feste, Malvólio é a grande criação de Shakespeare em Noite de Reis, tomando-se, aos poucos, o centro da peça, em um processo parecido com o de Shylock, em O Mercador de Veneza. com grande perspicácia, Charles Lamb classificou Malvólio de figura tragicômica, um Dom Quixote com mania de erotismo. Tal classificação aplica-se muito bem a Malvólio, que sofre por estar na peça errada. Em Volpone ou O Altfuimista, de Ben Jonson, Malvólio sentir-se-ia em casa, mas seria apenas mais um ideograma jonsonianos, uma caricatura, não um personagem. O Malvólio criado por Shakespeare é menos vítima da esperteza de Maria do que de suas próprias inclinações psíquicas. Seu sonho de grandeza socioerótica - "Ser Conde Malvólio" - é uma das mais esplêndidas criações de Shakespeare, sempre perturbadora como estudo de casos de auto-ilusão e de espíritos doentios. Como sátira a Ben Jonson, Malvólio apresenta, em comum com o grande autor de comédias e poesias satíricas, apenas uma belicosidade moral. A depravação do desejo de Malvólio é uma falha da imaginação - ou o que quiserdes. A crítica de orientação marxista interpreta Malvólio como um estudo sobre a ideologia das classes, o que reduz tanto o personagem quanto a peça. O que mais nos interessa em Malvólio não é o fato de ele ser intendente de Olívia, mas de ele sonhar a ponto de distorcer a sua própria noção de realidade, permitindo, assim, que Maria lhe perceba a natureza e contra ele arme uma cilada.

O severo Malvólio, falso puritano, não passa de uma máscara que esconde um desejo de grandeza. Basicamente, Malvólio é condenado pela arriscada prevalência de sua própria imaginação, e não pela rigidez

302

NOITE DE REIS

da estrutura de classe da sociedade de Shakespeare. Ele e Maria se detestam, mas, na verdade, formariam um belo par, ambos com energias negativas. Porém, Maria conquistará o bêbado Sir Tobias, e Malvólio há de chegar apenas à alienação e à amargura. É difícil superestimar a originalidade de Malvólio como personagem cômico,- que outro personagem em Shakespeare, ou em qualquer outro autor, assemelha-se a ele? Há outros grotescos em Shakespeare, mas tais personagens não iniciam suas trajetórias como indivíduos ilustres para, em seguida, serem submetidos a transformações radicais. A queda de Malvólio é pressagiada desde a primeira vez que o vemos, em um diálogo soturno travado entre ele e seu adversário, Feste, o sábio bobo:

OLÍVIA

Que pensais deste louco, Malvólio? Não se corrigirá nunca?

MALVÓLIO

Sim, mas só quando os estertores da morte o sacudirem/ a debilidade que abate os sábios, melhora os tontos.

BOBO

Deus vos envie logo a debilidade, senhor, para que a vossa falta de senso melhore mais depressa!

[I.v.]

A debilidade já está presente, conforme deduz Maria:

É um diabo de puritano, ou algo assim como um desmancha-prazeres, um asno cheio de afetação, que decorou umas tiradas e as expele aos pedaços,- que tem opinião muito elevada de si próprio, tão cheio - segundo crê - de belas qualidades, que tem como dogma que todas as pessoas se apaixonam dele à primeira vista. Ê nesse ponto que a minha vingança vai operar.

[II.iii.]

303

#HAROLD BLOOM

A descrição, bastante fiel - "desmancha-prazeres, um asno cheio de afetação" -, é uma das mais cáusticas em toda a obra shakespeariana. E o que se passa com Malvólio é tão desproporcional aos seus méritos, por menores que sejam, que a humilhação do referido personagem deve ser encarada como um dos maiores enigmas shakespearianos.

Mesmo que o motivo para a criação de Malvólio tenha sido uma rixa com Ben Jonson, a crucificação social do nobre intendente vai além dos possíveis limites do ciúme literário. Vários outros papéis em Noite de Reis têm mais presença cênica, literalmente, do que o de Malvólio,- a ele cabe apenas cerca de um décimo das falas da peça. Tanto quanto Shylock, Malvólio rouba a peça, em decorrência de uma verdadeira voracidade cômica, bem como pelo destino sombrio que lhe é reservado. No entanto, Malvólio não pode ser considerado um vilão-cômico, conforme Shakespeare, evidentemente, vislumbrou em Shylock. Noite de Reis não seria, precipuamente, uma sátira a Ben Jonson, e parece claro que Malvólio, mais uma vez, como Shylock, escapa ao controle de Shakespeare. A peça não precisa de Malvólio, mas ele não tem escolha: está inserido em um contexto no qual há de sofrer.

Uma vez que o nome de Malvólio indica que ele não quer o bem de ninguém (exceto o dele próprio), nossa simpatia pelo personagem será sempre limitada, principalmente porque seu sofrimento é motivo de grande hilaridade. Presenciar a autodestruição de um personagem que não é capaz de rir, e que odeia o riso dos outros, toma-se experiência alegre para uma platéia que mal tem tempo de refletir sobre o seu próprio sadismo. Harry Levin, discordando de Charles Lamb, acha que sentir pena de Malvólio é sinal de fraqueza:

Sendo um bajulador, um emergente, um esnobe intrometido, ele bem merece ser posto em seu devido lugar, ou, como diria Jonson, em seu humor, pois Malvólio parece ter um temperamento jonsoniano, e não shakespeariano.

Tal percepção é incontestável,- no entanto, lá está Malvólio, nessa esplêndida comédia sbakespeariana. Enganar Malvólio, argumenta Levin,

304

NOITE DE REIS

nada tem de sádico - mas de catártico: seria uma reencenação do ritual de expulsão do bode expiatório. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra: o espírito cômico, talvez, requeira sacrifícios, mas será que precisam ser tão prolongados assim?

O interesse de Malvólio advém do fato de ele possuir uma comicidade sublime, que estabelece um contraste marcante com sua total falta de algo que nós, não sendo jonsonianos, chamaríamos de humor. Mas o papel contém uma reconhecida grandeza que lança grandes desafios a atores, tantas vezes incapazes de lidar com os aspectos enigmáticos do personagem, exacerbados após a leitura da carta forjada por Maria. Delirando em consequência das supostas deixas de amor de Olívia, Malvólio irrompe em uma das rapsódias mais finas escritas por Shakespeare:

A luz do dia e a planície não desvendam mais coisas. É mais do que claro. you tomar-me altivo, ler

livros de autores que tratem de política,- you preparar a cama
de Tobias, limpar-me das companhias grosseiras,- o modelo dos homens nas menores coisas. Não
sou nenhum tonto para estar a iludir-me,- todos os indícios convergem
para uma única conclusão: a minha ama me tem amor. Não faz muito, deu-me parabéns por eu estar
de meias amarelas,- elogiou-me, também, as ligas cruzadas, que me
caem bem nas pernas. Era uma forma de revelar-se ao meu amor, uma espécie de injunção para que
eu me vestisse a seu gosto. Sou agradecido à minha estrela: eis-me
feliz! you assumir gestos extravagantes, tomar-me altivo, usar meias amarelas e ligas cruzadas, e
isso dentro do menor prazo possível. Jove e minha estrela sejam
louvados! Ainda há um pós-escrito:

"E impossível que não adivinhes quem sou eu. Se corresponderes ao meu amor, que o teu sorriso o
revele, esse sorriso que te vai tão bem! Por isso, queridinho, não
deixes de sorrir, sempre que estiveres perto de mim, é só o que eu te peço". Agradeço-te, Jove! Hei
de sorrir, sim,- farei tudo o que desejas.

[H.v.]

305

#HAROLD BLOOM

Será que não nos arrepiamos um pouco, mesmo quando rimos? A imaginação erótica é nossa maior
universalidade, e a mais embaraçosa, por depender da supervalorização
que fazemos da nossa própria pessoa enquanto objeto. E fantástica a capacidade que tem
Shakespeare para tocar sempre no nervo da universalidade erótica. Seremos
capazes de ouvir, ou ler, tais palavras, sem nos colocarmos um pouco no lugar de Malvólio?
Obviamente, não seremos ridículos como ele, mas corremos o risco de nos
tornarmos Malvólios (ou algo pior), se acreditarmos em nossas próprias fantasias eróticas, conforme
Malvólio é iludido a acreditar. O grande desastre ocorre na quarta
cena do terceiro ato, quando Malvólio se vê diante de Olívia:

OLÍVIA

Então, Malvólio?

MALVÓLIO

Inefável senhora, oh! oh!

OLÍVIA

Estás rindo?

Chamei-te para assunto muito triste.

MALVÓLIO

Triste, senhora! Eu poderia estar triste,- estas ligas cruzadas ocasionam certa obstrução no sangue,-
mas, que importa, se agradam aos olhos de certa pessoa? Dá-se
comigo como no caso daquele soneto verídico: "Se agrado a uma que seja, agrado a todas".

OLÍVIA

Que é isso, Malvólio? Que se passa contigo?

MALVÓLIO

Não tenho a alma negra, muito embora as pernas sejam amarelas. Foi ter às mãos do dono,- as
ordens têm de ser cumpridas. Penso que conhecemos a doce mão romana.

OLÍVIA

Não queres ir para o leito, Malvólio?

306

NOITE DE REIS

MALVÓLIO

Para o leito? Sim, meu coração,- irei para onde estiveres.

OLÍVIA

Deus me ampare. Por que sorris dessa maneira e beijas tantas
vezes a mão? MARIA

Como estais passando, Malvólio? x--

MALVÓLIO

Quereis resposta? Sim, poderia dar-vo-la,- os rouxinóis respondem aos gaios.

MARIA

Por que vos apresentais ante a senhora com essa petulância tão ridícula? MALVÓLIO

"Não tenhas medo da grandeza", está escrito com propriedade.

OLÍVIA

Que queres dizer com isso, Malvólio? MALVÓLIO

"Uns nascem grandes..." OLÍVIA

, Ah! MALVÓLIO

"... outros adquirem grandeza..."

OLÍVIA

Que estás dizendo? MALVÓLIO

"... e a outros a grandeza vem de encontro". OLÍVIA

Que o céu possa curar-te! MALVÓLIO

"Lembra-te de quem elogiou as tuas meias amarelas..."

OLÍVIA

Meias amarelas!

307

#MALVÓLIO

"...e desejara ver-te com ligas cruzadas". OLÍVIA

corn ligas cruzadas? MALVÓLIO

"Avante, pois! Obterás tudo, se o desejares...". OLÍVIA

Eu, obterei tudo? MALVÓLIO

"... caso contrário, continuarei a verem ti apenas o intendente". OLÍVIA

Mas isso é legítima loucura de verão!

[IIIiv.]

Temos aqui um dueto para grandes comediantes, em que Malvólio parece obcecado e Olívia, incrédula. Depois que Olívia sai de cena, pedindo a Maria que vigie Malvólio, ouvimos o triunfo do desejo depravado.-

[...J Sim, tudo combina muito bem,- não há uma só draema de escrúpulo, um só escrúpulo de escrúpulo, um obstáculo sequer, nenhuma circunstância improvável ou duvidosa...

Como dizer? Não há possibilidade que possa interpor-se entre mim e a cabal realização de minhas esperanças. Sim, é Júpiter, não eu, o realizador de tudo isso/ a ele é que tocam os agradecimentos.

[IIIiv. J

corn toda cautela, Shakespeare mantém Malvólio como uma espécie de político ateu, além de egomaniaco deslumbrado, incapaz de distinguir entre a "cabal realização de [suas] esperanças" e a realidade. Levado à força pelos que contra ele tramam e amarrado dentro de um quarto escuro, como terapia contra a loucura, Malvólio recebe a visita de Feste, disfarçado de cura chauceriano, o bondoso Sir Topas. O diálogo dos dois é fabulosa música cognitiva.-

NOITE DE REIS

MALVÓLIO (dentro)

Quem está falando aí? BOBO

Sir Topas, o cura, que veio visitar Malvólio, o lunático. MALVÓLIO

Sir Topas, Sir Topas, meu bom Sir Topas, ide chamar a minha ama. _

BOBO

Para trás, demônio hiperbólico! Por que martirizas esse coitado? Só sabes falar de mulheres? SIRTOBIAS

Muito bem, senhor cura. MALVÓLIO (dentro)

Sir Topas, jamais homem nenhum foi ultrajado como o estou sendo. Meu bom Sir Topas, não julgueis que eu estou louco,- puseram-me nesta escuridão medonha. BOBO

Cria vergonha, Satanás desonesto! Se eu te falo com expressões modestas, é por ser dessas pessoas de bom gênio, que se revelam cortesias até com o próprio diabo. Queixas-te de que é escuro esse compartimento? MALVÓLIO

Escuro como o inferno, Sir Topas. BOBO

No entanto está provido de bandeiras tão transparentes como rótulas e as clarabóias que dão para o norte-sul são tão brilhantes como ébano,- e ainda te queixas de falta de luz? MALVÓLIO

Eu não estou louco, Sir Topas. Afianço-vos que este compartimento é escuro. BOBO

Não sabes o que estás dizendo, louco! Só te digo que nesse quarto não há outra escuridão afora a da ignorância em que te encontras mais atolado do que os egípcios em sua neblina.

308

309

#HAROLD BLOOM

MALVÓLIO

Digo que esta casa é tão escura como a ignorância, ainda que esta o seja como o próprio inferno, e digo mais, que nunca ninguém se viu tratado com tamanho abuso

Sou tão louco quanto vós, tirai a prova, perguntando-me qualquer coisa séria

BOBO

Qual é a opinião de Pitágoras a respeito das aves silvestres?

MALVÓLIO

Que pode dar-se que a alma do nosso avô se aloje num pássaro.

BOBO

E que pensais a esse respeito?

MALVÓLIO

Faço da alma uma idéia muito nobre para poder aceitar semelhante doutrina

BOBO

Então continua nas trevas, para que eu reconheça que te encontras no juízo perfeito, é preciso que aceites a opinião de Pitágoras e reveles medo de matar uma galinhola,

para não desalojares a alma de tua avó

MALVÓLIO

SirTopasi Sir Topas"

[IVn]

Esse trecho, simultaneamente, o mais hilário e irritante da peça, não nos revela um Malvólio derrotado O personagem mantém a dignidade sob condições mais do que

adversas e, orgulhosa e estoicamente, recusa-se a submeter a alma à metempsicose pitagônica

Mesmo assim, Feste leva as honras, sabiamente repreendendo Malvólio,

pela ignorância de sua agressividade moral, no estilo jonsomano Em meio a essa conversa estranha, temos um presságio dos diálogos desvairados de Lear com o Bobo

e com Gloucester O que Feste bem sabe, e que Malvólio jamais aprenderá, é que a identidade é sempre instável, conforme constatamos em Noite de Reis, do início ao fim

O pobre Malvólio, alvo de grande comicidade, tem pouco da espintuosidade de Jonson, mas todo o mau

310

NOITE DE REIS

humor e a vulnerabilidade à sátira constatados em Ben O Malvólio de Shakespeare está, para sempre, preso no quarto escuro de seu próprio egoísmo e severidade moral,

de onde Shakespeare não o libertará Isso é altamente injusto, mas, no desvão de Noite de Reis, será que injustiças têm alguma importância? Não pode haver qualquer resposta quando Malvólio se queixa a Olívia, de ter sido feito de "palhaço [] consumado e ridículo", e pergunta-lhe "Por que causa?"

O espírito mais iluminado de Noite de Reis é Feste, o mais charmoso dos bobos criados por Shakespeare, e o único personagem sensato nessa comédia desvairada Olívia "herdou" Feste do pai, e percebemos, em todo o decorrer da peça, que Feste, profissional bem-sucedido, está cansado do papel Ele resiste a esse cansaço com verve e inteligência, e sempre com o ar de quem sabe de tudo que se passa à sua volta, não com ar de superioridade, mas com uma doce melancolia Sua vadiagem é perdoada por Olívia e, como recompensa, ele tenta fazer com que ela abrevie o luto pela morte do irmão Feste é bom do início ao fim da peça, e só toma parte do embuste feito contra Malvólio na cena do quarto escuro, quando disfarçado de Sir Topas Mesmo assim, será peça fundamental na libertação do intendente Grande cantor (o papel foi escrito para Robert Armm, dotado de voz excelente), Feste mantém-se em tons baixos "a alegria de agora é a que faz rir, / não existe o amanhã" Pertence à casa de Olívia, mas é bem-vindo na corte de Orsmo, onde a música é tão amada, e define Orsmo com grande objetividade

Que o deus melancólico te proteja e que o alfaiate te faça um gibão de tafetá mudável, porque tens o espírito de verdadeira opala Quisera eu no mar indivíduos de tal constância, com negócios por toda parte e o intento em parte alguma, é o melhor jeito de viajar muito sem gastar nada Adeus

[Iv]

311

#HAROLD BLOOM

A cena mais arrebatadora do Bobo é a que abre o terceiro ato,- Feste contracena com Viola, que, com sutileza, o instiga a refletir sobre o ofício de bobo: "Para um engenho agudo, uma frase não passa de luva de pele de cabrito,- com que facilidade podemos deixá-la do avesso!" Tais palavras podem encerrar uma advertência de Shakespeare a si mesmo, pois o amável Feste é um de seus raros porta-vozes, e o conselho é no sentido de não buscarmos qualquer coerência moral em Noite de Reis.

Orsino, perplexo ao ver Viola e Sebastião juntos, emite a célebre exclamação:

Um só rosto, uma voz, o mesmo traje para duas pessoas!

[Vi.]

Em um comentário bastante elucidativo, Anne Barton considera que a ilusão de ótica é aqui produzida de maneira natural, e não por meio de caleidoscópios. O principal divertimento da peça cabe a Feste, ao resumir as tribulações de Malvólio: "É assim que a carrapeta do tempo traz consigo a vingança". Samuel Johnson falava de "uma perspectiva natural", através da qual a natureza produz "um espetáculo, em que sombras parecem realidades, aquilo que "não é" parece "ser"". A noção parece contraditória, a menos que tempo e natureza se confundam em uma identidade shakespeariana, de modo que a carrapeta do tempo se torne brinquedo semelhante ao caleidoscópio. Basta vislumbrarmos um espelho girando como um pião, para termos o brinquedo criado por Shakespeare em Noite de Reis. Todos os personagens da peça, à exceção dos vitimados Malvólio e Feste, são representações desse espelho giratório.

No final da ação, Malvólio sai de cena gritando: "you vingar-me de toda essa caterva!" Os demais personagens retiram-se para se casarem, exceto Feste, que permanece em cena e entoia a canção mais melancólica escrita por Shakespeare:

Quando eu ainda era muito mocinho, com ventos e chuva, com hei, com hô, era a loucura jogo mesquinho,

312

NOITE DE REIS

porque chovia todos os dias. Ao ficar homem de voz atroante, com vento e chuva, com hei, com hô, fugiam todos do grão tunante, porque chovia todos os dias. Quando, casado, quis prosperar, com vento e chuva, com hei, com hô, v vi que a folia só traz azar, porque cai chuva todos os dias. Ao recolher-me, com meu vizinho, com vento e chuva, com hei, com hô, já vinha tonto de tanto vinho, porque chovia todos os dias. Há muito tempo que o mundo roda, com vento e chuva, com hei, com hô, fica esta peça sempre na moda, para agradar-vos todos os dias.

[Vi.

Mesmo que seja uma reescritura de antiga canção folclórica, temos aqui, claramente, o adeus lírico de Feste, e o epílogo de uma ação fabulosa, propiciando a nossa volta ao vento e à chuva de todos os dias. Ouvimos a história pessoal de Feste (e de Shakespeare?), contada em linguagem erótica e coloquial. "Loucura", aqui, provavelmente, sugere o órgão genital masculino, ironicamente, "um jogo mesquinho" do "homem de voz atroante", ao longo de uma vida de expedientes, casamentos, vã arrogância, bebedeiras e senilidade. Porém, "Fica esta peça sempre na moda", diz Feste, com plangente resignação, e o espetáculo será mais uma vez encenado na tarde seguinte.

313

#PARTE V

OS GRANDES DRAMAS HISTÓRICOS

#16

RICARDO M-

Dotado de uma natureza lírica, esse drama histórico forma uma tríade, ao lado de Romeu e Julieta, uma tragédia lírica, e Sonho de uma Noite de Verão, z mais lírica das comédias shakespearianas. Embora seja a menos famosa das três e contenha altos e baixos, Ricardo II é uma peça esplêndida,- trata-se do melhor drama histórico escrito por Shakespeare, excetuando-se as peças de Falstaff, i.e., as duas partes de Henrique IV. Estudiosos apontam os Henriques como as figuras centrais da tetralogia que reúne Ricardo II, as duas partes de Henrique IV e Henrique V, mas, no desfecho de Ricardo II, o Príncipe Hal, na visão do próprio pai, Bolingbroke, o usurpador, não passa de um vadio e, nas duas partes de Henrique IV, é secundário ao titânico Falstaff. Apenas em Henrique V Hal é figura central, uma vez que Falstaff é mantido longe da cena, embora a fala mais pungente da peça seja o relato da morte do brilhante Falstaff, na voz de Mistress Quickly. Ricardo II tampouco conta com a presença de Falstaff, privando, assim, a peça da força maior de Shakespeare, da invenção do humano cômico. Sempre experimental, Shakespeare escreveu Ricardo II como um grande poema lírico metafísico, supostamente, algo inviável em um drama histórico, mas, para Shakespeare, tudo é possível.

Ricardo II é mau rei, mas, como poeta metafísico, é interessante,- os dois papéis são antitéticos, de modo que a realza diminui, à medida que a poesia se desenvolve.

No final da ação, Ricardo é um rei morto,

317

#HAROLD BLOOM

tendo sido forçado a abdicar e, em seguida, assassinado, mas o que permanece em nossos ouvidos é seu metafísico arremedo de lirismo Rei tolo e despreparado, vítima tanto da própria psique, e da linguagem extraordinária da mesma, quanto de Bolmgbroke, Ricardo não cativa nossa simpatia, mas nossa admiração, ainda que relutante, pelo declínio e morte de sua música cognitiva Como político, é totalmente incompetente, como poeta, domina totalmente a metáfora E se, como tragédia, Ricardo II não convence (segundo o julgamento de Samuel Johnson), é porque versa sobre o declínio e a queda de um poeta notável, que deixa a desejar como ser humano e que, como rei, é inútil Vale mais a pena pensar em Ricardo II como drama histórico do que como tragédia, e no próprio Ricardo como vítima, e não como herói ou vilão,

vítima, em primeiro lugar, de seus próprios caprichos, mas, também, da força de sua imaginação. Em Ricardo II não existe prosa, em parte, porque não existe Falstaff, para enunciá-la. Ainda que Gaunt, e outros personagens, tenham merecido falas memoráveis, Shakespeare concentra-se quase inteiramente em Ricardo Bolmgbroke, o usurpador, tem sua dimensão interior bastante reduzida, e, pela via política, marcha, inexoravelmente, rumo ao poder, sem jamais despertar grande interesse da parte do público. Nesse ponto, volto a endossar, com a devida ressalva, a posição de Graham Bradshaw, de que o personagem shakespeariano depende de relações e contrastes internos, estabelecidos em determinadas peças, a ressalva seria que a representação shakespeariana, sempre que bem-sucedida, é capaz de romper tais relações e suavizar contrastes. Ricardo não constitui uma forte representação e, portanto, caberia no que poderíamos chamar Lei de Bradshaw Bolmgbroke consistiria no contraste indispensável, sem o qual Ricardo não seria Ricardo, poeta lírico que se autodestrói. O próprio Ricardo, diversas vezes, faz tal colocação, por meio de eloqüentes metáforas. O horizonte transcendental, além do qual a Lei de Bradshaw não se aplica, não está presente em Ricardo II, que, ao contrário de Sonho de uma Noite de Verão e Romeu e Julieta, não contém elementos transcendentais, como o sonho de Bottom ou a bondade de Julieta. A imaginação de Ricardo está presa, de maneira solipsística, ao seu ego petulante, mesmo quando, como rei ungido, ele invoca a

318

RICARDO II

sacralidade da unção Shakespeare, apesar dos argumentos de muitos críticos, não compromete a sua arte, sugerindo qualquer afirmação da realeza como algo transcendental. A noção dos Dois Corpos do Rei, um natural, outro virtualmente sacramental, é invocada por Ricardo mais de uma vez na peça, mas o testemunho de Ricardo é, no mínimo, duvidoso. Celebrações da realeza na obra de Shakespeare, mesmo em Henrique V e Henrique VIII, têm um quê de ironia. Jamais conseguiremos circunscrever Shakespeare a um determinado posicionamento, seja político, religioso ou filosófico. Algo nas peças sempre parece pressagiar a razão precípua da metáfora, segundo Nietzsche o desejo de ser diferente, o desejo de estar em outro lugar. Uma excentricidade em Ricardo II, para leitores e espectadores hoje em dia, é a extraordinária formalidade encontrada na peça. Talvez porque a ação central envolva o adiamento da abdicação, com o conseqüente assassinato do rei, Ricardo II é a mais protocolar das peças shakespearianas, antes da coda constituída por Henrique VIII e Os Dois Nobres Parentes. Em dados momentos, a formalidade tem um efeito maravilhoso, como na própria cena da abdicação, mas em outros provoca um certo estranhamento. Vejamos aqui a despedida final entre Ricardo e a Rainha.

RAINHA

E certo, então, que nos separa a dor?

REI RICARDO

As mãos e os corações, meu grande amor

RAINHA

Mandai comigo o rei para o desterro

NORTHUMBERLAND

Compaixão isso fora, mas grande erro RAINHA

Deixai, então, que eu fique, também, presa.

REI RICARDO

Juntos, assim, os dois, uma tristeza,

somente perfaríamos Na França,

por mim, tu vais chorar, eu, em lembrança

319

#HAROLD BLOOM

do que és, me finirei só de cuidados. Antes longe que perto e separados. Medirás com suspiros teu caminho/ eu, com gemidos. RAINHA

Mais pungente espinho será a saudade em todo o meu percurso, por ser maior que o teu. REI RICARDO Mas no discurso

do meu eu gemerei mais fundamente, porque mil passos minha dor aumente. Vamos logo,- abreviemos o noivado da nossa dor, que vai ser demorado demais o casamento.

Um terno beijo para o silêncio vai nos dar ensejo. Festejamos, assim, novo himeneu,- levas meu coração, fico com o teu. RAINHA

Não! Dá-me o meu de novo,- cruel sorte fora ficar com o teu e dar-lhe a morte. Agora, sim,- é meu,- mais nada aspiro,- you tentar dar-lhe a morte com um suspiro.

REI RICARDO

Da dor esta demora nos faz presa. Seja a última palavra a da tristeza.*

[Vi.]

O diálogo expressa uma formalidade graciosa,- são frases trocadas em linguagem recatada e elevada, digna do casal de monarcas. Ao longo da peça, Shakespeare mantém um decoro verbal, mas produz, sempre que

* Vida e Morte do Rei João e A Tragédia do Rei Ricardo II. Tradução de Carlos Alberto Nunes Volume XVI. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

320

RICARDO 11 ,

necessárias, alterações de tom, em busca de efeito irônico. Ao contrário de Romeu e Julieta, em que o efeito pode ser devastador, Ricardo II procura manter-nos

o mais distante possível do patkos. Maravilhamo-nos com Ricardo, admiramos a sua linguagem, mas nunca sofremos com ele, nem quando é deposto e morto. De todos

os dramas históricos, esse é o mais contido, mais estilizado. Trata-se de uma peça radicalmente experimental que busca os limites do lirismo metafísico, e brilhante,

se a aceitarmos em todo o seu rigor.

Walter Pater, ignorando, com benevolência, o Ricardo dos dois primeiros atos, elogiava o rei masoquista do terceiro, quarto e quinto atos, chamando-o de "poeta

raro". Jamais devemos subestimar a ironia de Pater,- moralismo não interessava ao grande crítico do Esteticismo, que sabia muito bem que Ricardo era um sujeito vazio,

embora Pater desejasse julgar um poeta apenas como poeta. E, como afirmava Pater, com uma veemência (nele) surpreendente, "Não! Os reis em Shakespeare não são grandes

homens, e nem foram criados para esse fim". Muitos críticos perspicazes insistem que Ricardo II não é um grande poeta, nem mesmo um bom poeta, e que tampouco foi

criado para esse fim. A. P. Rossiter achava Ricardo "um péssimo poeta, sem dúvida", e, para Stephen Booth, Ricardo era incapaz de distinguir entre a manipulação

de coisas e de palavras. Sobram ironias sintáticas e metafóricas em Ricardo II, e Shakespeare parece querer nos desconcertar com tudo o que é dito na peça. Pelo

menos nesse particular, Ricardo II é um ensaio de Hamlet. Raramente, Hamlet diz o que pensa ou pensa o que diz,- conforme já apontei, Hamlet antecipa a máxima de

Nietzsche, de que só encontramos palavras para o que já está morto em nossos corações, de maneira que o ato da fala sempre traz consigo um certo desdém. Quando,

no quinto ato, Ricardo começa a parecer um antecedente paródico de Hamlet, desconfiamos mais do que nunca do rei; contudo, damo-nos conta de que ele nos vem deslumbrando

desde a segunda cena do terceiro ato, ainda que com um brilho exclusivamente verbal. As

321

#HAROLD BLOOM

metáforas de Ricardo são tão elaboradas, desde a referida cena até o fim da peça, que chego a me perguntar se Shakespeare não teria lido alguns dos primeiros poemas

de Donne, que só seriam publicados, em 1633, dois anos após a morte do poeta metafísico, no

volume Songs and Sonnets No entanto, reconheço que tal influência seja muito improvável, Ricardo //foi escrita em 1595, e, embora Shakespeare, decerto, tenha lido Donne, cujos poemas circulavam livremente em manuscritos, a influência aqui se deve mais às Eleitas de Ovídio do que a quaisquer escritos, eventualmente, reunidos em Songs and Sonnds A questão não tem a menor importância, pois foi Shakespeare quem inventou a Poesia Metafísica, nos solilóquios e lamentos de Ricardo, e, quem sabe, Donne não tenha assistido a uma produção de Ricardo II? Se assim ocorreu, a influência (ou paródia) se deu no sentido oposto De qualquer maneira, os estilos muito têm em comum, ainda que Donne seja autêntico e Ricardo encerre uma encenada e problemática rapsódia de martírio de rei As comparações que faz entre ele próprio e Jesus são irritantes - embora, a rigor, não constituam blasfêmias, pois o único aspecto em que Ricardo se considera comparável a Jesus é o fato de ser ungido por Deus Visto que não nos cabe simpatizar com Ricardo, e que ninguém haveria de gostar de Bolmgbroke, um usurpador, manter-nos distantes das duas únicas ações da peça - abdicação e assassinato - é tarefa fácil para Shakespeare Em que pese o julgamento desse ou daquele crítico com respeito ao talento poético de Ricardo, os últimos três atos da peça dependem quase exclusivamente da originalidade e do vigor de sua linguagem Talvez, a linguagem de Ricardo seja a de um grande poeta, mas careça de amplitude, pois seu único tópico é o seu próprio sofrimento, em especial, as indignidades que sofre, apesar da legitimidade de seu remado Seu desempenho como rei é logo exemplificado por sua reação, no fim do primeiro ato, à agonia do tio, João de Gaunt, pai do recém-exilado Bolmgbroke, que há de voltar à Inglaterra para depor Ricardo Historicamente, Gaunt era apenas um dos mais notórios entre os barões saqueadores, mas Shakespeare, necessitando de um oráculo, promove Gaunt a profeta e patriota com frieza, Ricardo fecha o primeiro ato

322

RICARDO II

Deus, sugere a seu médico que o ajude a baixar, sem demora, para o túmulo" O forro de suas arcas vai servir-nos para enroupar os homens que levarmos para as guerras da Irlanda Gentis-homens, vinde comigo! Vamos visitá-lo Ainda que no caminho não paremos, Deus queira que cheguemos muito tarde

[Iw]

Trata-se de um estupendo e antitético prólogo para a célebre profecia de Gaunt no leito de morte, a baixeza das palavras de Ricardo contrastam com a espiritualidade de Gaunt

Qual profeta inspirado ora eu me sinto Eis o que, na hora extrema, a seu respeito you predizer, durar não pode a sua chama impetuosa de dissipação, porque o fogo violento se consome depressa As chuvas finas duram muito, mas são curtas as grandes tempestades Quem faz imoderado uso da espora, termina por matar a montaria, quem come com sofreguidão, acaba por se asfixiar com os próprios alimentos. A vaidade falaz, corvo insaciável, após consumir tudo, se devora Este real trono, esta ilha coroada, este solo de altiva majestade, esta sede de Marte, este novo Éden, este meio paraíso, fortaleza que a Natureza para si construiu contra as doenças e os braços invasores,- esta raça feliz, mundo pequeno,

323

#HAROLD BLOOM

esta pedra preciosa, colocada num mar de prata que lhe faz as vezes de muro intransponível ou de fosso que lhe defende a casa contra a inveja das terras menos fartas,- este solo

bendito, este torrão, esta Inglaterra,
esta ama, esta matriz, sempre fecunda,
de grandes reis, famosos pela origem,
temidos pelo braço, celebrados
por seus feitos em prol da cristandade
e da cavalaria - tão distante
desta pátria, quão longe, entre os judeus
teimosos o sepulcro se levanta
do Salvador do mundo, o santo filho
de Maria,- esta terra de almas caras,
este país caríssimo, querido
pela reputação de que se goza
no mundo, agora se acha hipotecado -
só de dize-lo, morro! - como casa
particular ou herdade abandonada:
a Inglaterra, que o mar triunfante cinge,
cujas costas de pedra inutilizam
os assaltos da inveja do marinho
Netuno, de ignomínia está coberta,
pelos apodrecidos pergaminhos
dos contratos e manchas de escrituras:
esta pátria querida, esta Inglaterra
que terras outras conquistava, agora
fez a triste conquista de si mesma.

[H.i.]

Esse magnífico discurso patriótico e uma declamação semelhante, feita pelo neto de Gaunt, Henrique V, em sua respectiva peça, causaram

324

RICARDO II

grande impacto em Londres, em 1940-41, quando a Inglaterra, sozinha, enfrentava Hitler. Ambas as litânias são admiráveis quanto à eloquência, mas são vulneráveis à análise. Shakespeare nos diz ser esse "meio paraíso" a "sede de Marte", divindade que, normalmente, não associáramos ao Éden. Temos aqui, também, uma profecia irônica - de cruzadas lideradas por reis "em prol da cristandade / e da cavalaria" -, involuntária da parte de Gaunt, uma vez que seu filho, Bolingbroke, coroado Henrique IV após ter assassinado Ricardo II, no fim da peça, promete remir o assassinato comandando uma cruzada:

À Terra Santa pretendo ir, contrito, para limpar-me deste atroz delito.

[V.vi.]

Os "judeus teimosos", massacrados por reis ingleses tanto em York como em Jerusalém, nada tinham a temer de Henrique IV, cuja "cruzada" resumiu-se em sua morte na ala do palácio denominada "Jerusalém". O ardor do pai contagiou Henrique V, que se desforrou nos franceses, e não nos judeus, conforme era do conhecimento do público.

Gaunt agrada-nos menos como profeta do que ao criticar Ricardo, abertamente, por sua ganância comercial: "És o intendente / da Inglaterra, tão-só, não seu monarca".

Morto Gaunt, Ricardo, com toda tranqüilidade, confisca-lhe "prataria, dinheiro e terras".

A vingança vem por intermédio de Bolingbroke, que desembarca na Inglaterra com um exército, sendo bem recebido pela maioria dos nobres. Já no final do segundo ato,

começamos a compreender a linguagem política da peça. Bolingbroke e seus seguidores insistem que ele volte à Inglaterra apenas para tomar posse da herança, para

se tornar Duque de Lancastre, como fora o pai, João de Gaunt. Mas todos sabem que o futuro Henrique IV veio em busca da coroa, e Shakespeare explora essa hipocrisia

com extrema habilidade, até o momento da abdicação forçada. Assim, estando Ricardo ocupado em lutas na Irlanda, Bolingbroke, "em nome de Ricardo", executa todos os seguidores deste, nos quais consegue pôr as mãos, e toma o cuidado de enviar mensagens de

325
#HAROLD BLOOM

afeto à Rainha, o que significa que ela está, praticamente, aprisionada. Shakespeare, assim, prepara-nos para um dos grandes momentos da peça, o desembarque de Ricardo no litoral do País de Gales, voltando da campanha da Irlanda, sem saber que, para todos os efeitos, já se encontra deposto.

A autodestruição de Ricardo II, já bem adiantada antes de seu regresso, é selada nas falas e nos gestos presentes no seu retorno. Em sua saudação, Ricardo suplica ao solo galês que se levante contra Bolingbroke, e defende sua própria hipérbole de maneira patética:

Senhores, não zombeis desta insensata conjuração. Primeiro a terra é que há de sentidos revelar e destas pedras hão de sair soldados aguerridos, antes de vir seu rei a cair vítima dos golpes de uma infame rebelião.

[III.Ü.]

O pathos aumenta quando Ricardo se compara ao sol nascente, imagem mais que inadequada para um homem ao qual o sol se pôs:

[...] Do mesmo modo, quando o ladrão, o biltre Bolingbroke - que se entrega, no escuro, a essas orgias, enquanto nós estávamos no lado dos antípodas - vir que nós surgimos em nosso claro trono do nascente, rubra a traição no rosto há de ficar-lhe, sem poder suportar a luz do dia, tremendo de si mesmo e do pecado. Toda a água do mar áspero e selvagem

326

RICARDO II

o óleo santo não tira que foi posto na frente de um monarca. O curo sopro de homens terrenos é impotente para depor um rei que foi por Deus eleito. Para cada homem alistado à força por Bolingbroke, para o aço astucioso levantar contra a nossa áurea coroa, tem Deus para Ricardo um dos seus anjos gloriosos, a que dá celeste paga. Se não há homem que essa força enfrente, vencerá a justiça plenamente.

[III.Ü.]

A visão de anjos armados leva Ricardo a indagar, com ansiedade, o paradeiro de seu exército galês, dispersado no dia anterior, em virtude de rumores sobre o falecimento do Rei. Quando percebe que todos o desertaram, Ricardo se entrega ao desespero, expresso com uma força que transcende qualquer demonstração de eloquência anterior na obra de Shakespeare:

Não importa onde esteja. Não me fale ninguém mais em conforto, mas em túmulos, epitáfios e vermes. Transformaremos em papel a poeira, e sobre o seio da terra as nossas mágoas escrevamos com olhos inundados. Aprestemos testamenteiros, e de testamento seja nossa conversa. Não! Cautela! Que poderíamos legar? Mais nada,

senão, à terra, o corpo destronado.
Nossas vidas, o reino, tudo, agora
pertence a Bolingbroke. Nada resta
a que chamemos nosso, afora a morte
e esse punhado de infrutuosa argila

327

#HAROLD BLOOM

RICARDO

que a nossos ossos serve de coberta. Pelo alto céu, no chão nos assentemos para contar histórias
pesarosas sobre a morte de reis: como alguns foram depostos, outros
mortos em combate, outros atormentados pelo espectro dos que eles próprios destronado haviam,
outros envenenados pela esposa, outros mortos no sono: assassinados
todos! E que, no centro da vazia coroa que circunda a real cabeça tem a Morte sua corte, e,
entronizada aí, como os jograis, sempre escarnece da majestade e os dentes
arreganha para suas pompas, dando-lhe existência fugaz, somente o tempo necessário para uma
pequena, porque possa representar de rei, infundir medo, matar apenas
com o olhar, inflada de ilusório conceito de si mesma, como se a carne que nos empareda na vida
fosse de aço inquebrantável. E após se divertir à saciedade, com
um pequeno alfinete ela se adianta, fura a muralha do castelo e, pronto: era uma vez um rei! Ponde
os chapéus,- não zombeis, com solenes reverências, do que é só
carne e sangue. Despojai-vos do respeito, das formas, dos costumes tradicionais, dos gestos
exteriores, que equivocados todos estivestes a meu respeito. Como vós,
eu vivo também de pão, padeço privações, necessito de amigos, sou sensível
às dores. Se, a tal ponto, eu sou escravo, como ousais vir dizer-me que sou rei?

[III.Ü.]

Para perceber o que esse discurso não encerra, basta pensar no trecho em que o Rei Lear fala em
"Cuida-te, Pompa". No reconhecimento que faz da sua condição de mortal,
o grande rei enseja uma abertura a todos os seres humanos, a pobres miseráveis e maltrapilhos, onde
quer que se encontrem, que padecem, juntamente com Lear, na
tempestade implacável. Ricardo enseja uma abertura apenas para si mesmo, e para outros reis
assassinados antes dele. Mas abre-se, também, para uma grande poesia,
de espantosa intensidade vernácula:

Pelo alto céu, no chão nos assentemos para contar histórias pesarosas sobre a morte de reis.
O trecho que fala do "pequeno alfinete" é ainda melhor, toque de uma nova grandeza poética. O
aspecto masoquista dessa exuberância é salientado quando Ricardo é
informado que o Duque de York, regente na ausência do Rei, também passou para o lado de
Bolingbroke, de modo que os partidários de Ricardo ficam reduzidos a um diminuto
grupo:

(A Aumerle) Maldito sejas,
primo, que deste modo me desviaste
do meu doce caminho da desgraça.

[III.Ü.]

Depois disso, o desespero de Ricardo será desenfreado, talvez, configurando a invenção de algo que
veio a se tornar mais uma característica do humano: a tendência
que temos de falar como se as coisas não pudessem ficar piores do que estão, e de, ao ouvirmos as
nossas próprias palavras, tudo fazermos para que as coisas se
tornem,

de fato, piores. Ricardo transforma-se na antítese de Edgar, o anti-Ricardo em Rei Lear, que nos
comove com a grande fala que abre o quarto ato:

328

329

#HAROLD BLOOM

Melhor assim, que sei ser condenado, Que inda pior mas sendo bajulado. O mais vil desprezado da Fortuna Ainda espera e não vive com medo: Mudança triste é a que deixa o bom,- O pior só melhora. Sé bem-vindo, Ar incorpóreo que eu aqui abraço: O infeliz que sopraste até o pior Nada deve às rajadas.

[IV.i.]

Indagamo-nos, nessa e em outras passagens, se o contraste entre Ricardo II e o Rei Lear não seria proposital. Ricardo não seria capaz de achar que "O pior só melhora", assim como é incapaz de chegar à assustada apreensão que Lear faz da alteridade humana. Edgar transcende Ricardo de modo ainda mais sublime, quando se depara com o pai cego: "Mas posso piorar/ não chega o auge / Se inda há voz pra dizer "Isto é o pior"". Mas Ricardo está sempre contribuindo para o feito de Bolingbroke, abrindo mão de um reino, enquanto cria litânias metafísicas:

Que é preciso que o rei agora faça? Submeter-se? Fá-lo-á. Deixar o trono? Ficará satisfeito o rei com isso. Perder o título de rei? Em nome de Deus, que seja assim.

Darei as jóias por um rosário,- meu palácio esplêndido, por um eremitério,- as vestes ricas, por andrajos de pobre,- minha alfaia lavrada, por um prato de madeira,- meu cetro, por bastão de peregrino,- meus vassallos, em troca das imagens

* ReiLear. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 126.

[N.T.]

330

RICARDO II

de dois santos, e meu imenso reino,
por sepultura exígua, pequenina
sepultura, um sepulcro obscuro e humilde.
Ou me inumem em meio à estrada real,
onde haja movimento e o povo possa
calcar com os pés, a todo instante, a fronte
do soberano, sim, que sobre o peito ^
já em minha vida eles estão pisando.
Por que não me calcar, pois, a cabeça,
depois de eu morto? Aumerle, estás chorando,
primo sentimental? com essas lágrimas
vamos deixar o tempo transtornado.
Nossos suspiros vão fazer que o trigo
do verão quebre todo, ocasionando
miséria nesta terra revoltada.
Ou distração faremos do infortúnio,
inventando brinquedos divertidos
corn nossas próprias lágrimas? Desta arte,
por exemplo: deixarmos que elas caiam
sempre no mesmo ponto, até nos terem
no solo aberto um par de sepulturas,
sobre as quais a inscrição seria posta:
"Aqui jazem dois primos que cavaram
corn o pranto, no chão duro, o próprio túmulo".
Não nos faria bem nossa desgraça?
Sim, sim,- mas vejo que disserto à toa
e que zombas de mim. Potente príncipe,
lorde Northumberland, que manda, agora,
o alto rei Bolingbroke? E da vontade
de Sua Alteza que Ricardo viva
até que venha a falecer Ricardo?

Dele e de vós o meu destino aguardo.

[III.iii.]

331

#HAROLD BLOOM

Ao dar início à litania, Ricardo não consegue mais parar, conforme ilustra o trecho "sepultura exígua, pequenina / sepultura, um sepulcro obscuro e humilde". Essa obsessiva piedade de si mesmo causa afronta a críticos moralistas, mas comovia Yeats, o grande poeta irlandês, para quem Ricardo era detentor de uma imaginação apocalíptica.

A bela fantasia que provoca as lágrimas de Ricardo possui uma certa ironia visionária inusitada em Shakespeare e prenunciadora de Donne. O diálogo inicial entre o Rei Ricardo, que derrota a si mesmo, e o vitorioso Bolingbroke eleva essa ironia a um nível de complexidade teatral, novamente, inusitado:

BOLINGBROKE

Ficai todos de parte,
e respeitosos vos mostrai à Sua
Majestade.

(Ajoelhando-se.)

Gracioso soberano...

REI RICARDO

Aviltais, caro primo, esses joelhos
principescos, deixando que o vil solo
se orgulhe de beijá-los. Eu quisera
que o coração sentisse o vosso afeto,
não, como agora, pôr os olhos tristes
em vossa cortesia. Levantai-vos!
Tendes o coração muito elevado,
sei-o bem,- pelo menos a esta altura,
embora calque o joelho a terra dura. BOLINGBROKE

Gracioso soberano, vim somente
pelo que me pertence. REI RICARDO

O que for vosso
vos pertence,- eu sou vosso,- é vosso tudo. BOLINGBROKE

Sede meu, meu temido soberano,

332

RICARDO 11

até onde possa a minha lealdade
merecer vosso amor.

REI RICARDO

Pois não,- soubestes merecê-lo,- merecem possuí-lo quantos sabem obtê-lo pela estrada segura da violência. Tio, a mão. Enxugai esses olhos, porque o pranto não é remédio salvador, conquanto vos traduza a afeição. Sou muito moço para servir de vosso pai, meu primo, muito embora sejais bastante velho para herdardes meu reino.

Tereis tudo quanto quiserdes,- dar-vo-lo-ei de grado, que ceder à violência sou forçado. Primo, Londres vai ser nossa estação?

BOLINGBROKE

Sim, meu bom lorde.

REI RICARDO

Então não direi "não". (Tocjue de clarins. Saem.)

[HI.iii.]

Alguém perguntaria: "Nas circunstâncias, o que mais poderia Ricardo fazer?" E a resposta seria. "Qualquer coisa, menos facilitar tanto assim a ação de Bolingbroke".

As palavras de Ricardo aqui sugerem um quê de ironia, mas essa ironia será fatal, ainda que,

esteticamente, agradável, para Shakespeare e para nós.

Logo em seguida (ato in, cena iv), o belo interlúdio no jardim permite à Rainha falar da catástrofe sofrida pelo marido como "uma segunda queda / do homem amaldiçoado", mas tais palavras não são mais persuasivas do que a tentativa de Ricardo no sentido de comparar seu sofrimento ao de Cristo. O que perturba é a corajosa profecia feita pelo Bispo de Carlisle, com relação a Bolingbroke:

333

#HAROLD BLOOM

Milorde de Hereford, aqui presente, a que chamais de rei, é um pusilânime traidor ao rei do nobre e alto Hereford. Se o coroardes, faço profecia que o sangue dos nativos vai o solo fertilizar da pátria e que as idades futuras gererão por esse crime detestado. Irá a paz dormir no meio de turcos e de infiéis, e na sua sede confundirá a guerra tumultuosa famílias e parentes. A anarquia, o horror, o medo, o saque desenfreado virão morar aqui, passando o nosso país a ser chamado o novo campo de Gólgota e depósito de crânios. Se levantardes casa contra casa, nascerá a divisão mais desastrosa

que jamais viu este país maldito. Evitai esses males, retirando vosso apoio,- se não, os vossos filhos e os filhos destes, mesmo com voz lassa, vos gritarão aos túmulos: Desgraça!

[IV.i.]

O Bispo há de sofrer por dizer a verdade, mas Shakespeare não toma partido: se Bolingbroke e seus parceiros são bandidos profanos, por sua vez, Ricardo, ao contrário de Lear, nada tem de rei. O Conde de Southampton serviu de intermediário para que a companhia teatral de Shakespeare fizesse uma apresentação de Ricardo II como um prelúdio à rebelião organizada por Essex contra Elisabete, em 1601, seis anos após a estréia da peça. A encenação não pode ter sido do agrado de Shakespeare, mas, evidentemente, ele não tinha como recusá-la, e teve sorte que o ocorrido ensejou apenas o comentário irônico da Rainha:

334

RICARDO II

"Sou Ricardo II, não sabeis disso?" Essex não era Bolingbroke, Elisabete, muito menos, era Ricardo, e Shakespeare tampouco era dado a se deixar arrastar para situações de perigo, pois jamais esquecera o que o Estado fizera a Marlowe e Kyd.

A autodestruição de Ricardo toma-se cada vez mais eloquente. Chamado por Bolingbroke a entregar a coroa, Ricardo entra em cena, novamente, comparando-se a Cristo, e transforma a cerimônia em uma dança de metafísica, plena de metáforas e ironias:

REI RICARDO

Dai-me a coroa. Primo, segurai-a.

Aqui, primo.

Minha mão deste lado,- a vossa, no outro.

Assemelha-se agora esta coroa de ouro a um poço profundo com dois baldes

que em tempo diferente se enchem de água:

dança no ar o vazio,- o outro, no fundo,

cheio de água, é invisível. O de lágrimas

cheio, sou eu, que bebo as minhas dores,-

ascende o vosso: é todo riso e flores.

BOLINGBROKE

Pensei que resignáveis por vontade.

REI RICARDO

Sim, a coroa,- não minha saudade.

A glória me tirais,- mas a tristeza

que me é própria, terá sempre realeza.

BOLINGBROKE

Ficais sem a coroa e sem pesares.

REI RICARDO

Talvez,- mas nestes dares e tomares nada podeis fazer-me. E meu cuidado não ter cuidado algum, pois quis o Fado que todos eu perdesse,- mas os vossos cuidados vão crescer, ainda estão moços.

335

#HAROLD BLOOM

Livrar-me dos cuidados não consigo,-

vão com a coroa e ficarão comigo. BOLINGBROKE

Ficais contente em resignar o trono? REI RICARDO

Sim, não/ não, sim, pois tenho de ser nada.

[IV.i.]

A superposição que Shakespeare aqui realiza, entre um homem que lida com palavras e um político cruel, poderia causar um certo dissabor, se o que estivesse em questão

fosse uma crítica à poesia. Mas, obviamente, não se trata disso, e, ao brincar com palavras, Ricardo desvia sua atenção de qualquer tentativa de resistência. E

incapaz de deter a própria eloquência, mesmo sabendo que há de sucumbir:

Daí, não dizer não, que é tua a alçada.

Vede agora a maneira por que eu próprio

you me destruir: esta coroa incômoda,

retiro-a da cabeça,- o cetro inútil,

jogo-o longe, varrendo do imo peito

todo o real orgulho de comando.

corn as lágrimas eu próprio tiro o bálsamo

de minha frente,- o diadema entrego

corn minhas próprias mãos,- com minha língua

renego meus sagrados privilégios,-

minha palavra anula os juramentos

de todos os meus súditos,- abdicó

da pompa regia e toda majestade,-

entrego todos os meus bens, as rendas,

todos os meus proventos,- anulados

considero meus atos e decretos.

Deus não castigue quem me for perjuro

e enseje aos teus vassalos bom futuro.

Tudo me tirou ele,- estou contente,-

tudo te deu,- contigo é conivente.

336

RICARDO i!

Possas ter vida longa, porque o trono conserves de Ricardo e, em abandono, possa este logo, sob a terra fria, vir a esperar em paz o último dia. Deus salve o rei

Henrique, o felizardo, lhe diz o rei deposto, o ex-rei Ricardo, e lhe conceda muitas alegrias em longos anos de brilhantes dias. Que mais falta?

[IV i.]

Ator e poeta lírico, Ricardo está mais apto a integrara companhia teatral de Shakespeare do que a ser martirizado em nome de uma consagração real por ele jamais

honrada. Essa grande teatricalidade atinge o ponto máximo quando ele pronuncia sua última ordem como rei, e pede que lhe tragam um espelho, para que possa constatar

se ainda é o mesmo ser. Shakespeare, a um só tempo, explora e critica esse capricho final, exibindo, acintosamente, sua emancipação de Marlowe, cuja peça Eduardo

II paira bem próxima de Ricardo II. Não pode haver sinal mais claro da autonomia de Shakespeare com relação a Marlowe do que a extasiante paródia de um dos trechos mais célebres do cânone de Marlowe, a aclamação feita por Fausto a Helena de Tróia: "Fez esta face mil navios zarpar, / e queimar todas as torres de Ilion?". Shakespeare supera essa aclamação através do narcisismo desesperado e descabido de Ricardo, em que a glória perdida pelo rei se torna uma espécie de Helena de Tróia do próprio monarca:

REI RICARDO

[...] Dá-me o espelho. you ler nele.
Como! Sem rugas, ainda, mais profundas?
Tão grandes bofetadas a tristeza
me aplicou, sem deixar marcas mais sérias?
Ó espelho adulator! Como as pessoas
que na prosperidade me seguiam,
tu me estás enganando. Serão estas
337

#HAROLD BLOOM

as feições de quem tinha diariamente
dez mil pessoas sob seu teto e a todas
alimentava? Será esta a face
que, à maneira do sol, deixava cego
quem a olhasse de frente? Era esta a face
que fez face a loucuras incontáveis
para, afinal, ter de baixar os olhos
diante de Bolingbroke? Muito frágil
é a glória que irradia desta face,-
tão frágil quanto a glória é a própria face.

(Joga o espelho ao chão.) Ei-la aí, reduzida a cem pedaços. Não deixes de anotar, rei silencioso, a moral do meu gesto: como as mágoas em pouco tempo a face me destruíram.

BOLINGBROKE

Foi a sombra de vossas amarguras
que a sombra, apenas, vos destruiu da face.

REI RICARDO

Repete-O: a sombra, só, das amarguras. Vejamos,- é verdade, as minhas mágoas estão dentro. Estas mostras exteriores de desespero são somente a sombra da tristeza invisível que, em silêncio, se intumesce numa alma torturada.

Eis a sua substância. Eu te agradeço, rei, a tua bondade incalculável, pois tu não só me deste a causa toda do desespero, como me ensinaste, também, a lastimá-la.

[IV.i.]

Mais do que nunca, o inócuo mérito poético pertence a Ricardo, enquanto o ameaçador realismo político está do lado de Bolingbroke.

338

RICARDO II

Que grande poeta-dramaturgo/crítico-ator seria Ricardo! A quebra do espelho, o argumento sobre "sombra" (a um só tempo, tristeza autêntica e representação teatral), e o máximo da ironia, quando Ricardo agradece os ensinamentos de Bolingbroke, tudo isso constitui inovação dramatúrgica em Shakespeare. Ricardo é enviado a Pomfret, para ser executado, e sai de cena como um ator:

YORK

Como os espectadores de uma peça no teatro, após sair o ator querido, indiferentes olham para o que entra depois dele, julgando insuportável sua tagarelice-. desse

modo, se não com mais desprezo, os assistentes zombavam de Ricardo. Ninguém disse: "Deus te salve!" Nenhuma voz amável lhe deu as boas-vindas,- atiravam-lhe terra na frente consagrada.

[V.ü.]

Resta apenas a cena final, em que Ricardo é morto,- antes, porém, ele enuncia um solilóquio extraordinário, realização máxima de Shakespeare, nesse gênero difícil, a ser dominado, mais tarde, por Hamlet:

REI RICARDO

Estive a refletir como me seja possível comparar esta angustiada prisão ao vasto mundo. Sendo o mundo tão populoso e aqui não existindo, além de mim, nenhuma outra criatura, não sei como consiga. Mas não paro de martelar a idéia: darei provas de que minha alma e o cérebro casaram e que uma geração de pensamentos, logo após, conceberam. E, são esses

339

#HAROLD BLOOM

pensamentos que o meu pequeno mundo povoaram de caprichos, de maneira por que vemos no mundo, visto como jamais os pensamentos se acomodam.

Os mais graduados, como os pensamentos relativos a assuntos religiosos, de dúvidas se mesclam, provocando conflito entre as palavras.

Por exemplo: "Deixai que os pequeninos venham a mim". E após: "E bem mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que eles alcançarem o reino de meu pai". Os pensamentos ambiciosos cogitam só de absurdos: como estas fracas unhas abrir possam uma passagem através das pétreas costelas deste mundo, esta minha áspera prisão. E, porque falham, morrem vítima do próprio orgulho. Os pensamentos calmos se iludem com dizer não serem eles os primeiros escravos da Fortuna, nem os últimos, ainda, como certos imbecis que, no potro de suplícios, se consolam do opróbrio, com dizerem que outras pessoas por ali passaram e outras mais passarão. com essa idéia eles experimentam certo alívio, jogando a desventura para as costas dos que passaram por iguais tormentos. Desta arte, eu represento ao mesmo tempo muitas pessoas, todas descontentes. Sou rei, por vezes. A traição, nessa hora, me leva a desejar ser um mendigo, e mendigo me torno. Então o peso

340

RICARDO II

da miséria de novo me persuade que eu estava melhor sendo monarca. Torno a ser rei; mas nesse

mesmo instante ponho-me a imaginar que Bolingbroke me destronou e que eu não sou mais nada. Seja o que for, porém, nem eu nem homem algum, que seja um homem, simplesmente, com coisa alguma poderá mostrar-se contente, enquanto não ficar tranqüilo, virando nada. Mas que ouço? Música!

(Ouve-se música.)

Conservai o compasso! Como a doce música é insuportável para o ouvido, quando falha o compasso e não se observa nenhuma proporção. A mesma coisa se passa na harmonia da existência dos mortais. Aqui eu tenho ouvido fino para apanhar pequena dissonância de uma corda mal posta. No entanto, não percebi a falta de compasso que deveria haver na consonância do meu tempo e do Estado. Malgastei todo meu tempo,- o tempo ora me gasta, porque me vejo transformado agora no relógio do tempo. Os pensamentos são muitos, que com suspiros batem no quadrante dos olhos, onde se acha sempre meu dedo, à guisa de ponteiro para marcar as horas e limpá-las de lágrimas.

Agora, meu querido Ricardo, o som que nos indica as horas são suspiros profundos que me batem no coração: o sino. Assim, suspiros, lágrimas e gemidos, os minutos,

341

#HAROLD BLOOM

o tempo e as horas marcam. Mas meu tempo corre atrás da alegria presunçosa de Bolingbroke, enquanto eu, como um néscio, me transformo no João de seu relógio.

Mas estou quase louco com esta música!

Parem com isso! Embora tenha a música

restituído a razão a muitos loucos, no meu caso, parece, deixa os sábios loucos de todo. Não; bendito seja o coração que teve tal idéia.

Revela amor,- e amor para Ricardo

é como jóia usada neste mundo

tão cheio de ódios.

[V.v.]

Até mesmo nessa cena Shakespeare mantém-nos longe de Ricardo, que, embora mais cativante do que nunca, não chega a nos comover. Nenhuma grandeza recôndita surge, repentinamente, do seu ser,- ainda que seja um rei consagrado, em termos de intelecto e espírito, Ricardo não é lá grande coisa - contudo, temos, no trecho acima, o seu melhor poema. Shakespeare inventa aqui outro aspecto do humano, possivelmente, com base mais na personalidade de Marlowe do que de Eduardo II (no retrato feito por Marlowe). Dando ouvidos a seu próprio devaneio, Ricardo passa por um processo de mudança. Não chega a adquirir uma dignidade humana, mas começa a assumir o que poderíamos chamar de dignidade estética. Ricardo é a primeira figura em Shakespeare que manifesta essa discrepância entre as dimensões humana e estética,- mais tarde, surgiriam, nessa linha, personagens maiores.- Iago, Edmundo e Macbeth, entre outros. Trata-se de artistas livres de si mesmos.

Ricardo não tem tal capacidade,- está preso dentro de si mesmo, assim como o seu corpo está aprisionado em Pomfret. No entanto, Ricardo possui um instinto, um impulso estético que é novo em Shakespeare, e é por isso que Yeats e Pater eram fascinados por Ricardo II. Encontra-

342

RICARDO II

mos, na dramaturgia shakespeariana, artistas maiores, que combinam dignidade humana e estética: Hamlet, Lear, Edgar, Próspero. Talvez Shakespeare contemplasse grandes declínios pessoais na Inglaterra em que vivia - o de Essex e Raleigh, entre outros - e entendesse

haver um processo de distanciamento entre a dignidade humana e a estética. Não creio que tal separação possa ser encontrada na literatura antes de Shakespeare.

Shakespeare não inventou a noção de dignidade humana, - apesar de aperfeiçoada na Renascença, inclusive a partir de contribuições herméticas, a referida noção desenvolvera-se ao longo de milênios. Mas a dignidade estética, ainda que a frase, em si, não tenha sido cunhada por Shakespeare, foi, sem dúvida, por ele inventada, assim como a natureza dupla dessa dignidade. Dignidade estética coaduna-se com a humana, ou sobrevive isoladamente, quando esta última é perdida. A meu ver, é essa a importância do longo solilóquio de Ricardo no cárcere, no início do quinto ato. Algo que surpreende até o próprio Shakespeare nasce aqui, algo que vai transformar a arte de Shakespeare, bem como a arte e a vida de muitos personagens que surgirão na esteira de Ricardo II e Hamlet.

O intelecto de Hamlet, em pouco tempo, deduz que a Dinamarca e o mundo eram uma prisão para o seu espírito, mas, para Ricardo, as deduções vêm com mais vagar, sendo seu raciocínio infinitamente mais lento. Seu pequeno mundo, seu pequeno ser, não crê na salvação, - seu desespero não contempla qualquer saída e, portanto, ele recita a primeira litania niilista shakespeariana, antedatando Muito Barulho por Nada, e servindo de profecia a Hamlet, Iago e Leontes:

[...] eu não sou mais nada. Seja o que for, porém, nem eu nem homem algum, que seja um homem, simplesmente, com coisa alguma poderá mostrar-se contente, enquanto não ficar tranqüilo, virando nada.

[V.v.]

343

#HAROLD BLOOM

O equívoco alívio da morte é surpreendido pela música, que leva Ricardo a um devaneio sobre a metafísica do tempo, seu tempo:

[...] Malgastei

todo meu tempo, - o tempo ora me gasta.

[V. v.]

A complexa metáfora do rei deposto transformado em relógio é a última e mais fina imagem metafísica que Ricardo constrói de si mesmo, talvez por ser a mais destrutiva, provocando-lhe a série de acessos de ódio que lhe caracterizam o fim da vida. A denúncia grotesca que faz de seu cavalo, por se deixar dominar por Bolingbroke, é seguida pela súbita demonstração de ódio ao carcereiro, e pelo momento de morte, com o débil dístico:

Desça meu corpo, já de tudo falto, - sobe, minha alma, teu lugar é no alto!

[V.v.]

Shakespeare poderia ter se saído melhor, sendo essas as palavras finais do protagonista, mas, provavelmente, desejava aqui evocar uma regressão final a Ricardo, conforme este aparece no início da trama. Ainda que Ricardo morra com pouca dignidade, suas palavras são preferíveis à absurda hipocrisia de Bolingbroke que conclui a peça:

Senhores, asseguro-vos que da alma confrangida fugiu-me toda a calma, por ver que necessário se tornasse, para minha subida, este trespasse. Vinde chorar comigo o que eu lamento e ponde luto desde este momento. À Terra Santa pretendo ir, contrito, para limpar-me deste atroz delito. Solidários ficai na minha agrura, lastimando esta morte prematura.

[V.vi.]

344

RICARDO II

Tais palavras constituem, de certo modo, um prelúdio às duas partes de Henrique IV, em que o

usurpador não terá um minuto sequer de paz,- esse gosto amargo, porém, vai requerer a contrapartida de uma espirituosidade adocicada. Um ano mais tarde, surge algo que preenche esse requisito e muito mais, na genialidade de Sir John Falstaff.

345

#17

HENRIQUE IV

Não se pode reduzir o talento extremamente versátil de Shakespeare a um determinado aspecto e afirmar que sua grandeza se deve, principalmente, a este ou àquele dom. Seus dotes advêm de uma inteligência extraordinária, inigualável em termos de abrangência, e não apenas dentre os grandes mestres da literatura. A verdadeira Bardolatria parte da seguinte constatação: estamos, finalmente, diante de uma inteligência sem limites. Quando lemos Shakespeare, somos obrigados a correr para acompanhá-lo, e a nossa satisfação é o fato de tal processo ser perene: Shakespeare está sempre à nossa frente. Fico pasmo com críticos, de toda e qualquer orientação, experientes ou neófitos, que têm a pretensão de antepor seu conhecimento (na verdade, seu recalque) à sensibilidade e ao prodígio de Shakespeare, grandes manifestações de sua força cognitiva.

Citei, anteriormente, a aguçada observação de Hegel, de que Shakespeare toma seus melhores personagens "artistas livres de si mesmos". Os mais livres de todos são Hamlet e Falstaff, porque são os indivíduos (ou personagens, se o leitor assim preferir) mais inteligentes criados por Shakespeare. Raramente, críticos tratam Hamlet com ares de superioridade, embora alguns, como Alistair Fowler, desaprovem-no moralmente. com Falstaff, a situação é diferente, o que é lamentável,- muitos o condenam do ponto de vista moral, além de se colocarem acima do personagem, como se Sir John fosse menos sábio do que eles. Os que

346

HENRIQUE IV

amam Falstaff (que é o meu caso, e o que todos deveriam fazer, mesmo em se tratando de um papel teatral) são tachados de "sentimentais". Recordo-me de uma aluna de pós-graduação, alguns anos atrás, matriculada em uma disciplina sobre estudos shakespearianos, que afirmava, veementemente, que Falstaff não era digno de admiração, mas que a transformação do Príncipe Hal em Henrique V, isso sim, era exemplar. O argumento da aluna era que Hal representava a ordem e Falstaff a desordem, e eu não fui capaz de persuadi-la de que Falstaff transcendia as categorias estipuladas por ela, assim como transcende praticamente todas as nossas definições de pecado e erro. Que Shakespeare alimentava uma intensa relação pessoal com Hamlet é mais do que claro, pois esbanjou seu talento no príncipe. Falstaff não tirou o sono de Shakespeare durante tantos anos como o fez Hamlet, e é até mesmo possível que Falstaff não tenha causado a seu criador qualquer perplexidade. Contudo, meu palpite é que Falstaff teria surpreendido Shakespeare e, por assim dizer, escapado do papel, o qual, a princípio, talvez não fosse maior do que o de Pistola, em Henrique V. Nas duas partes de Henrique IV, não é Hal, e sim Falstaff, o centro da ação, e até mesmo Hotspur, na primeira parte, é ofuscado pelo esplendor de Falstaff. Anseio por encontrar um Falstaff que se equipare ao de Ralph Richardson, apresentado meio século atrás, que não se colocou acima do personagem, nem o subestimou. Falstaff, segundo Richardson, não era um covarde, tampouco um bufão, mas alguém dotado de uma espirituosidade infinita, que se deleitava com sua própria criatividade e transcendia seu próprio pathos. A coragem de Falstaff é expressa por meio da recusa em admitir a rejeição, ainda que Sir John esteja ciente, logo no início da Primeira Parte de Henrique IV, de que a ambivalência de Hal ensejou uma negatividade fatal. O amor que Hal sente por Falstaff, substituição da figura paterna, toma-se o ponto

fraco de Falstaff, a maior fraqueza, a origem de sua destruição. O tempo aniquila outros protagonistas shakespearianos, mas não Falstaff, que morre por amor. Há críticos que insistem ser esse amor grotesco, - mas grotescos são tais críticos. O mais espirituoso e sagaz dos personagens ficcionais morre como uma figura paterna rejeitada, e como um mentor desonrado.

347

#HAROLD BLOOM

A maioria das peças, por assim dizer, maduras de Shakespeare requerem, implicitamente, alguns dados prévios, aos quais podemos chegar por meio de inferências, conforme apontaram estudiosos, desde Maunce Morgan até A D Nuttall com relação à Primara Parte de Henrique IV, os dados prévios advêm, em parte, de Ricardo II, peça em que Bolmgbroke usurpa a coroa e passa a ser Rei Henrique IV Ali, na terceira cena do quinto ato, o novo Rei e Percy, que em breve será conhecido como Hotspur, têm uma conversa profética sobre o Príncipe Hal

BOLINGBROKE

Ninguém me dá notícias de meu filho perdulário? Três meses já passaram da última vez que o vi Se há malefício que sobre nós impenda, é ele, sem dúvida Prouvera a

Deus, senhores, que o encontrásseis. Investigai em Londres, nas tavernas, por ser aí, segundo dizem, que ele diariamente se encontra, acompanhado de gente licenciosa e sem princípios, tal como essas pessoas, é o que dizem, que ficam pelas vielas, procurando bater nos guardas e roubar quem passa, enquanto ele, esse moço libertino, rapaz efeminado, considera ponto de honra amparar tamanha corja de desbnados HENRIQUE PERCY

Milorde, eu vi o príncipe há cerca de dois dias e lhe disse que os festejos iriam ser em Oxford.

BOLINGBROKE

E que disse esse estúrdio? HENRIQUE PERCY

Disse que tencionava ir a um alcouce

348

HENRIQUE IV

para tomar a luva a uma rameira, que ele, como penhor, carregaria, jurando derrubar da cela quantos ousassem desafiá-lo nestas justas BOLINCBROKE

Tão libertino quanto ousado Réstias entrevejo, no entanto, de melhores esperanças, que podem, de futuro, patentear-nos dias mais risonhos

[Ricardo H, V m]

O líder da corja de desbnados é Falstaff, isto é, o imortal Falstaff (como era chamado, com toda razão, por Bradey e Goddard) O imortal Falstaff é invenção de

Shakespeare, é o gordo bonachão que consegue sair de dentro da imaginação do magro Will

Shakespeare Muitos críticos já apontaram o paralelismo existente nos jogos

de palavras Fall/staff e Shake/spear* Outros identificam no poeta dos Sonetos uma figura no estilo de Falstaff, que sofre por um jovem no estilo do Príncipe Hal

O elo pessoal, a meu ver, parece fortalecido quando nos damos conta de que Falstaff é a espintuosidade do próprio Shakespeare levada ao extremo, assim como Hamlet

é o ponto máximo da argúcia cognitiva do poeta-dramaturgo A possibilidade de comparar o investimento humano feito por Shakespeare em Falstaff e em Hamlet é questão

que me deixa perplexo Um célebre crítico shakespeariano, seguidor do neo-histoncismo, após uma palestra que dei sobre valores nas personalidades de Hamlet e Falstaff,

disse à platéia que a maneira como eu interpretava os referidos personagens, ou papéis, configurava "uma política de identidade" Não sei o que política tem (ou tinha)

a ver com isso, mas é difícil deixar de especular sobre a identificação de Shakespeare com seu filho, Hamlet, e seu outro eu, Falstaff Não se pode criar Hamlet

e Falstaff sem se ter uma reação algo parecida com a de Cervantes, com respeito a Dom Quixote e Sancho Pança A ficção

Respectivamente, "derruba/bastão e" sacode/lança" [N T]

349

#HAROLD BLOOM

dramática não é como a ficção em prosa, - portanto, não se pode esperar em Shakespeare orgulho e uma suposta decepção diante dos personagens criados, conforme observados em Cervantes. William Empson, primeiramente, e C. L. Barber e Richard P. Wheeler, mais tarde, buscaram nos Sonetos comentários indiretos de Shakespeare sobre Falstaff, - os resultados alcançados, embora nem sempre positivos, procedem. Quanto a mim, prefiro localizar o espírito falstaffiano nas peças, se for capaz de fazê-lo, porque os Sonetos, no que têm de melhor, parecem-me mais ambíguos do que quaisquer outros escritos de Shakespeare. E possível que os Sonetos nos levem às peças, mas Hamlet e Falstaff iluminam os SOMCIOS mais do que os Sonetos são capazes de nos fornecer novos insights sobre esses dois personagens gigantes.

Os anais da história inglesa registram a figura de um Sir John Falstolfê, covarde comandante que atuou em guerras com a França, e que, como tal, aparece na Primeira Parte de Henrique IV (ato I, cena i), onde sua fuga causa a captura do valente Talbot. O personagem que veio a se tornar o imortal Falstaff (e que nada tinha de covarde, conforme reiteram Morgann e Bradey, a despeito do Príncipe Hal), chamava-se, originalmente, Sir John Oldeastle. Mas, por volta de 1587, é possível que o aprendiz de dramaturgo, William Shakespeare, tenha contribuído para o fracasso da peça As Celebres Vitórias de Henrique IV, um texto inflamado e patriótico, cujo principal autor talvez tenha sido o comediante Dick Tarlton. Nessa peça, o Príncipe Hal regenera-se e exila o perverso companheiro, Sir John Oldeastle. Mas Oldeastle, figura histórica, morreu como mártir protestante, e seus descendentes não gostaram nada de vê-lo retratado como um glutão perverso, um poço de vícios. Shakespeare foi levado a mudar o nome do personagem, e foi assim que surgiu "Falstaff. Shakespeare, apesar da censura, permite que Hal se refira a Falstaff como "my olá lá of the castle", mas faz constar do Epílogo da Segunda Parte de Henrique IV um esclarecimento absolutamente direto: "Oldeastle morreu como mártir, e esse não é nosso homem". Como soaria estranho o título da ópera de Verdi, se o mesmo fosse "Velho amigo do castelo". [N.T]

350

HENRIQUE IV

OWcastíe! Frequentemente, as circunstâncias comandam as escolhas do dramaturgo, e a prole descontente de Oldeastle contribuiu para que tivéssemos o que hoje nos parece ser o único nome possível para o gênio cômico: Falstaff. Em As Célebres Vitórias de Henrique IV, Sir John Oldeastle é apenas um fanfarrão menor. Falstaff é tirado de dentro do próprio Shakespeare, embora a linguagem e as personalidades de Biron e Faulconbridge, o Bastardo, bem como de Mercúcio e Bottom, não nos preparem, de maneira adequada, para o encontro com Falstaff, cuja prosa, ainda hoje, é a melhor, a mais vital que existe em língua inglesa. O domínio que Sir John possui da linguagem supera até o de Hamlet, pois Falstaff confia, incondicionalmente, em si mesmo e na linguagem. Jamais perdendo essa fé, Falstaff, mais do que Hamlet, parece emanar de um Shakespeare mais profundo. Falstaff configura-se como a mais marcante, a mais sutil vitória de Shakespeare sobre Barrabás e os outros contumazes personagens de Marlowe, uma vez que o "cavaleiro avantajado" supera, em retórica, os Maquiavéis de Marlowe, embora jamais se prevaleça do discurso para persuadir quem quer que seja. Ainda que se veja obrigado a se defender da agressividade infinita e perigosa de Hal, Falstaff não busca a persuasão. A espirituosidade é o deus de Falstaff e, como Deus, supostamente, tem senso de humor, podemos deduzir que o discurso vivaz de Falstaff, sua linda fala entremeadada de riso (como Yeats dizia, referindo-se a Blake), é, sem dúvida, a maneira de Sir John expressar devoção.

A missão de Falstaff é exacerbar a espirituosidade de terceiros,- sendo assim, é ele quem provoca a espirituosidade de Hal. Sir John é um Sócrates cômico. O que Shakespeare sabia de Sócrates, aprendera de Montaigne, para quem Platão e Sócrates eram céticos. Falstaff é mais do que cético,- porém, sua natureza de professor (sua verdadeira vocação, mais do que a de salteador) é forte demais para seguir o ceticismo para além dos limites nihilistas, conforme ocorre com Hamlet. Espirituosidade cética não é ceticismo espirituoso, e Sir John não é um mestre da negação, novamente, como Hamlet (ou Iago). Como um Sócrates de Eastcheap, Falstaff não precisa se preocupar em ensinar a virtude, pois a luta entre o usurpador, Henrique IV, e os rebeldes não tem qualquer

351

#HAROLD BLOOM

relação com ética ou moralidade Falstaff faz pilhéria dos rebeldes, dizendo que estes "só ofendem os virtuosos", quando, nitidamente, existem virtuosos na Inglaterra de Henrique IV (ou de Henrique V) Quais seriam, então, os ensinamentos do filósofo de Eastcheap? Comer, beber, fornicar e outros prazeres óbvios não constituem o cerne da doutrina de Falstaff, embora tais atividades ocupem grande parte do tempo do cavaleiro Só podemos ensinar aquilo que somos, Falstaff, indivíduo livre, ensina-nos a ser livres - não a sermos livres em sociedade, mas livres à sociedade O sábio de Eastcheap habita os dramas históricos de Shakespeare, mas trata-os como comédias Os estudiosos consideram os Hennques as figuras centrais da tetralogia que reúne Ricardo II, as duas partes de Henrique IV e Henrique V, mas, a meu ver, nas duas partes de Henrique IV, a figura crucial é Falstaff (assim como em As Alegres Comadres de Windsor, onde Falstaff é um impostor de dimensão operática) As peças em que Falstaff predomina são tragicômicas, aquelas nas quais os Hennques prevalecem são dramas patrióticos (com certas ressalvas") Quisera Shakespeare não tivesse nos informado da morte de Falstaff, em Henrique V, e que o tivesse levado para a Floresta de Arden, para trocar gracejos com Rosalinda, em Como Gosteis Embora personifique a liberdade, Falstaff não goza de liberdade absoluta - conforme ocorre com Rosalinda Como platéia, a perspectiva mais privilegiada que temos em Como Gosteis é a da própria Rosalinda, mas já na fala inicial de Hal, na Primeira Parte de Henrique IV, podemos perceber o maquiavelismo do Príncipe, bem como a eventual rejeição de Falstaff, com mais clareza do que pode fazê-lo o "cavaleiro avantajado" Ao fim da alegria e da comicidade inerentes às peças que contam com a presença de Falstaff, temos o cerco das peças dos Hennques e, numa visão mais do que legítima, o que seria Hal, senão o espírito do mal de Falstaff? com muita sensatez, E E Stoll comparou a questão do isolamento na arte cômica de Shakespeare, quanto a Shylock e Falstaff Shylock jamais fica só no palco, a seu respeito temos apenas a perspectiva da sociedade Falstaff, na Segunda Parte de Henrique IV, aparece somente duas vezes na companhia de Hal na primeira ocasião, é visto pelo Príncipe em uma cena erótica - patética e de mau gosto - junto a Doll Tearsheet, na

352

HENRIQUE IV

segunda, é brutalmente insultado e rejeitado pelo jovem Rei Agradanos a idéia de Falstaff gozar de uma liberdade absoluta, e algo em Shakespeare parece ter aspiração idêntica, mas o mimetismo shakespeariano é por demais engenhoso para alimentar tal fantasia Falstaff, o Sócrates cômico, representa a liberdade apenas como dialética educacional da conversão Se procurarmos Falstaff munidos de indignação e fúria, sejam ou não dirigidas a ele, Falstaff transformará nossa agressividade em espirituosidade e riso Se, como Hal, procurarmos Falstaff com uma atitude ambivalente que, no momento do contato, penda para o lado negativo, Falstaff não nos confrontará, caso não consiga nos converter Não creio que isso faça de Falstaff um pragmático da transação

econômica, como postula Lars Engle, ao afirmar que Falstaff "não é tanto uma figura livre com relação a sistemas de valores, mas um participante das operações necessariamente contingentes e manipuláveis dos mesmos" É possível explorar um sistema de valores, como Falstaff o faz ao beneficiar-se da guerra civil, e, ao mesmo tempo, mantê-lo sob uma ótica crítica O imortal Falstaff, jamais hipócrita, raras vezes ambivalente, e longe de ser fingido como Hal, é um satirista que se volta contra todo e qualquer poder, ou seja, contra o historicismo - a explicação da História - e não contra a História Guerreiro experiente, que se põe a combater o código de honra da cavalaria andante, Falstaff sabe que a História é um irônico fluxo de reviravoltas O Príncipe recusa-se a aprender tal lição com Falstaff, e não tem mesmo condições de fazê-lo, sendo um poço de sentimentos ambivalentes com relação a todos que o cercam, inclusive Falstaff

As energias de Falstaff têm caráter pessoal sua liberdade relativa tem uma natureza dinâmica, e pode ser transferida a um discípulo, embora com o risco de perigosas distorções A despeito dos críticos "materialistas", Falstaff recusa os benefícios de seu afeto, mas ensina Hal a beneficiar-se de todos, seja de Hotspur, do Rei ou do próprio Falstaff Hal é a obra-prima de Falstaff o aluno brilhante que adota a atitude do professor quanto à liberdade, de modo a explorar uma ambivalência universal, transformando-a em uma espintuosidade de caráter seletivo Hal é ambivalente com relação a tudo e a todos - sua espintuosidade é

353

#HAROLD BLOOM

discriminatória, enquanto a de Falstaff é universal Hotspur e o Rei Henrique IV obstruem o caminho de Hal, mas não o ameaçam internamente Falstaff, depois que Hal é coroado, torna-se uma figura ameaçadora, que deve ser mantida a dez milhas de distância da pessoa do Rei Na fala cruel em que rejeita Falstaff, Henrique V não permite a Sir John qualquer oportunidade de diálogo "Não repliques / com uma dessas chalaças de bufão" Como "tutor e matador dos excessos" do Rei, ao pobre Falstaff não é permitida qualquer evasiva, é como se recebesse uma sentença de morte Assim como Shylock é instado a se converter, imediatamente, ao cristianismo, Falstaff será obrigado a demonstrar "conduta / ante o mundo [] mais modesta" (conforme as palavras do Príncipe João de Lancastre ao Lorde Juiz), fazer dieta rigorosa e, supostamente, aproximar-se de Deus (neste último aspecto, conforme Henrique V) Pelotões de estudiosos, ontem e hoje, apresentam justificativas para a atitude de Henrique V, e asseguram-nos que Shakespeare não compartilha da nossa indignação, para os defensores, a ordem deve prevalecer, Henrique V é o monarca ideal, o primeiro autêntico rei inglês, modelo do ideal político de Shakespeare com base na hipótese, nada improvável, de que Shakespeare fosse mais favorável a Falstaff do que a Henrique, coloco-me do lado dos críticos "humanistas", hoje em dia desprestigiados - Samuel Johnson, Hazlitt, Swburne, Bradley e Coddard -, e descarto essa idéia de ordem, considerando-a uma asneira Rejeitar Falstaff é rejeitar Shakespeare E para falar em termos meramente históricos, a libertação que Falstaff representa, antes de mais nada, é a libertação de Christopher Marlowe, o que significa que Falstaff é o selo de originalidade de Shakespeare, prova do domínio de uma arte cada vez mais sua Engle, falando em nome da maioria dos colegas historicistas, afirma que "o trabalho de Shakespeare se submete ao ofício", mas eu me pergunto por que, na perspectiva da tradição literária, "a mão do tmtureiro" faria o trabalho de Shakespeare submeter-se menos ao ofício do que o de Ben Jonson, por exemplo, ou o de dezenas de dramaturgos menores que

* Ambas as alusões evocam a linguagem do Soneto 111, de Shakespeare [N T]

354

HENRIQUE IV

surgiram depois de Marlowe Falstaff, nada marloviano, é totalmente chaucenano, filho da vitalista Mulher de Bath Marlowe, inicialmente uma inspiração, sem dúvida, passa a opnm.r Shakespeare, Chaucer não o oprimia, porque o gemo de Shakespeare para a comédia era-lhe bem mais natural do que a aptidão para a tragédia Cronologicamente, a Primeira Parte de Henrique IV surge logo após O Mercador de Veneza, no entanto, o drama histórico e a comédia em questão têm em comum apenas uma profunda ambivalência, que pode ser do próprio Shakespeare, com relação a si mesmo, bem como ao jovem e à mulher que constam dos Sonetos A ambivalência de Hal em relação a Falstaff, conforme o consenso crítico, é uma transferência da ambivalência nele provocada pelo pai, Henrique IV, de quem Hal foge já no final de Ricardo II Shylock e Falstaff são antitéticos a eloquência amarga do judeu, seu asceticismo e puntanismo opõem-se à afirmação de um vitalismo dinâmico observado em Falstaff Contudo, Shylock e Falstaff têm em comum a exuberância, negativa no caso de Shylock, extremamente positiva, no caso de Falstaff Ambos são antimarlovianos, sua força é fundamental no processo de invenção do humano observado em Shakespeare, da invenção de uma janela aberta para a realidade

A figura de Falstaff nada tem de elegíaca, ele estaria inteiramente presente em nosso consciente, se pudéssemos dispor de uma consciência capaz de conter a sua É a amplitude da consciência de Falstaff que o torna inatingível, não no sentido hamletiano de transcendência, mas no sentido falstaffiano de imanência Poucos personagens na literatura mundial podem equiparar-se a Falstaff em termos de presença, assim sendo, Falstaff é o grande rival de Hamlet na dramaturgia shakespeariana A ilusão de que o personagem se trata de uma pessoa de carne e osso - se é que podemos chamar isso de "ilusão" - ocorre tanto com Falstaff quanto com Hamlet Shakespeare transmite-nos a noção de que esses dois carismáticos estão apenas inseridos em suas respectivas peças mas não pertencem a elas Hamlet é uma pessoa, enquanto Cláudio

e

355

#HAROLD BLOOM

Ofélia são personagens, Falstaff é uma pessoa, enquanto Hal e Hotspur são personagens O carismático shakespeariano tem poucas características em comum com o carismático sociológico em Max Weber, mas antecipa a idéia de Oscar Wilde de que a amplitude da consciência é o valor mais sublime, quando a representação da personalidade é o objetivo principal de alguém Shakespeare coleciona outros gloriosos triunfos - Rosalinda, Iago, Cleópatra etc - , mas em magnitude de consciência, volta a dizer, Falstaff e Hamlet não têm rivais Edmundo, em Rei Lear, pode até ser tão inteligente quanto Falstaff e Hamlet, mas é totalmente desprovido de emoção até ser ferido mortalmente, devendo, portanto, ser julgado como um carismático negativo, se o compararmos a Sir John e ao Príncipe da Dinamarca O sentido de carisma em Weber, embora egresso da religião, tem afinidades claras com a exaltação do gênio heróico feita por Carlyle e Emerson As instituições e a rotina, na visão de Weber, em pouco tempo, neutralizam o efeito do indivíduo carismático em seus seguidores Mas cesarismo e calvinismo não são movimentos estéticos, Falstaff e Hamlet dificilmente poderiam ser rotinizados ou institucionalizados Falstaff despreza qualquer tarefa ou missão, e Hamlet não tolera a idéia de ser protagonista de uma tragédia de vingança Em ambas as figuras, o modelo de carisma é mais antigo do que Cristo, remontando ao ancestral Rei Davi, grande merecedor da bênção de Javé Falstaff, embora desprezado por especialistas virtuosos e rejeitado pelo (finalmente) virtuoso Rei Henrique V, também merece a bênção, em seu sentido mais verdadeiro vida longa A personalidade, mesmo no leito de morte, preserva a sua singularidade Conheci muitos filósofos inteligentes, e uma multidão de poetas, romancistas, contistas e dramaturgos Ninguém pode esperar que a expressão oral de tais indivíduos seja tão proficiente

quanto a escrita, mas nem o melhor deles, no seu melhor dia, pode igualar-se a esses homens feitos de palavras, Falstaff e Hamlet Chegamos a nos perguntar de que maneira a representação da cognição em Shakespeare difere da própria cognição?

Na prática, será que conseguiríamos discernir entre uma e outra? E ainda de que maneira a representação do carisma em Shakes-

356

HENRIQUE IV

peare difere do próprio carisma? Por definição, carisma não é energia social origina-se fora da sociedade O singularismo de Shakespeare, sua maior originalidade,

pode ser descrito como cognição carismática, que emana de um indivíduo antes de entrar no pensamento do grupo, ou como carisma cognitivo, que não pode ser trivializado

A experiência teatral decisiva em minha vida ocorreu há meio século, em 1946, quando, aos dezesseis anos de idade, vi Ralph Richardson representar Falstaff Nem

mesmo o brilho de Laurence Olivier, atuando como Hotspur, na Primeira Parte, e Shallow, na Segunda Parte, foi capaz de ofuscar, para mim, o Falstaff de Richardson

Quando ele saía de cena, na platéia, sentíamos um verdadeiro vazio, e esperávamos, impacientes, o momento em que Shakespeare colocaria Sir John, mais uma vez, diante

de nós W H Auden, comentando a respeito desse fenômeno, estranhamente, explica que Falstaff é "um gênio cômico em prol da ordem sobrenatural da caridade" Embora

admire os ensaios de Auden sobre Shakespeare, o Falstaff cristão de Auden deixa-me perplexo O fabuloso Sir John não é Cristo nem Satanás, tampouco uma imitação de

um ou de outro

Mas uma representação teatral da imanência secular, representação essa que é a mais convincente que existe, haveria de levar até o mais sábio dos críticos a interpretações

extravagantes Não penso que Shakespeare tivesse a intenção de retratar Falstaff com uma imanência suprema, ou Hamlet com grande transcendência Ben Jonson escrevia

ideogramas e os chamava de personagens, suas melhores criações, como Volpone e Sir Epicuro Mammon, são cheias de vida, mas não são retratos de pessoas Ainda que

a maioria dos especialistas pertencentes à academia anglofônica se recuse a aceitar a idéia de Shakespeare povoar um mundo, é este o apelo que o dramaturgo exerce

sobre quase a totalidade do público que assiste a montagens de suas peças, ou que continua a lê-las E embora as pessoas criadas por Shakespeare sejam apenas imagens,

ou metáforas complexas, o prazer que nos causa a obra de Shakespeare resulta, antes de mais nada, da convincente ilusão de que as sombras sobre o tablado são projetadas

por entidades tão concretas quanto nós mesmos A capacidade de Shakespeare nos convencer de que essa ilusão fantástica tem procedência é decorrente

357

#HAROLD BLOOM

de sua impressionante habilidade de representar mutações, habilidade sem par na literatura mundial Nossas personalidades podem ser reduzidas a um fluxo de sensações,

mas tal convergência precisa ser representada com riqueza de detalhe, para garantir a diferenciação entre indivíduos Uma versão de Falstaff ao estilo de Ben Jonson

seria, decerto, apenas "um baú de humores", conforme Hal, irritado, chama Sir John, quando faz papel de pai de Falstaff na paródia inserida em uma cena da Primeira

Parte de Henrique IV (ato II, cena iv) Nem mesmo Volpone, o maior dos personagens jonsomanos, é objeto de grande mutação, mas Falstaff, como Hamlet, está sempre

se transformando, sempre pensando, falando, sondando a si mesmo, em uma metamorfose mercúria, sempre disposto a mudar, a sofrer mutações que expressam a homenagem

feita por Shakespeare à realidade das nossas vidas

Algernon Charles Swinburne, hoje em dia tão esquecido, seja como poeta, seja como crítico, ainda que tantas vezes extraordinário em ambas as atividades, com grande

tirocínio, comparava Falstaff a seus dois genuínos companheiros Sancho Pança, de Cervantes, e

Panurgo, de Rabelais Para Swburne, a coroa de louros pertencia a Falstaff, não apenas por seu imenso intelecto, mas também pela amplitude de seus sentimentos, e até mesmo por sua "condição moral, possivelmente, elevada" Swburne referia-se à moralidade dos sentimentos, e da imaginação, e não à moralidade social que é a sina permanente da crítica e dos estudos shakespearianos, afligindo historicistas, sejam novos ou tradicionais, e puritanos, sejam ordenados ou leigos Nesse particular, Swburne antecipa A C Bradley, que, acertadamente, apontaria que todo julgamento moral adverso com respeito a Falstaff é antitético à natureza da comédia shakespeariana Poderíamos acrescentar a Mulher de Bath, de Chaucer, para completar esse quarteto de grandes vitahstas, todos abençoados - o que quer dizer merecedores de Vida longa" - e todos comediantes extraordinários Ao delegar ao público o julgamento de Falstaff, Shakespeare toma Falstaff ainda mais autônomo e livre do que Sancho, Panurgo e a Mulher de Bath A vontade de viver, imensa nos quatro, apresenta uma pungência especial em Sir John, soldado profissional há muito tempo desiludido com as grandes asneiras, "glória" e "honra"

358

HENRIQUE IV

militares Não temos motivos para acreditar que Shakespeare colocasse o bem social acima do individual, na verdade, com base nas peças e nos Sonetos, tudo leva a crer no oposto Após conviver a vida inteira com outros professores, tenho dúvidas se, de fato, estes tenham a vivência necessária para sequer apreender - muito menos julgar - o Imortal Falstaff O falecido Anthony Burgess, que em seu poeta boêmio, Enderby, propiciou-nos uma versão esplêndida, um tanto joyciana, de Falstaff, oferece-nos, também, sabedoria crítica a respeito do personagem O espírito de Falstaff é um grande amparo da civilização Desaparece quando o Estado é todo-poderoso e quando os indivíduos se preocupam exageradamente com suas almas [] No mundo de hoje é pequena a presença do espírito de Falstaff, e, à medida que cresce o poder do Estado, o que resta dessa presença será liquidado O poder do Estado será personificado no Rei Henrique V, cuja atitude com relação a Falstaff pouco difere da atitude observada em puritanos acadêmicos e professores obcecados pelo poder A irreverência de Falstaff afirma a vida, mas destrói o Estado, é uma afronta ao sentido pragmático acreditar que Shakespeare apoiasse a atitude de Henrique com relação a Falstaff Dizer que Shakespeare é Hotspur, ou Hal, ou Rei Henrique IV, não vem muito ao caso, se assim fosse, ele seria, também, Romeu, Julieta, Mercúcio e a Ama, bem como centenas de outros personagens Falstaff, como Hamlet, e ao contrário de Hamlet, tem uma relação diferente com seu criador O sucesso imediato de Sir John junto ao público shakespeariano ensejou, primeiro, As Alegres Comadres de Wmndor e, em seguida, a Segunda Parte de Henrique IV A morte de Falstaff, brilhantemente relatada pela Estalajadeira em Henrique V, de um lado, atesta a intenção de Shakespeare de atribuir um desfecho à história do grande cômico, de outro, a aguda percepção do dramaturgo de que os gestos heróicos em Agincourt não sobreviveriam aos comentários de Falstaff, um contraponto cônico que afundaria a peça, por mais gloriosa que seja

359

#HAROLD BLOOM

Quando Falstaff conquistou a Rainha Elisabete e todo o público shakespeariano, a relação do dramaturgo com o seu exuberante personagem cômico, necessariamente, haveria de mudar Detecto uma certa ansiedade em As Alegres Comadres de Wmndor, onde Falstaff é objeto de paródia, e um dilema na Segunda Parte de Henrique IV, em que Shakespeare parece, em dados momentos, indeciso quanto à possibilidade de aumentar ou diminuir o brilho de Falstaff Os estudiosos podem escrever o que quiserem, mas um Falstaff diminuído é criação deles, não de Shakespeare O banquete da linguagem em Falstaff não pode ser

reduzido, nem diluído A mente, no sentido mais amplo, mais até do que apenas a questão da espintuosidade, é a maior força de Falstaff, quem poderia decidir qual seria a consciência mais inteligente, a de Hamlet ou a de Falstaff?

Apesar de toda a sua abrangência, a literatura dramática shakespearana é, em última análise, um teatro da mente, e o que há de mais notável em Falstaff é, precisamente, a vitalização de seu intelecto, um contraste direto com a conversão da mente à visão de aniquilamento, observada em Hamlet

Tive o desprazer de assistir a recentes montagens das duas partes de Henrttjue IV em que Falstaff era humilhado, apresentado como um covarde falastrão, um corruptor, um bajulador do Príncipe, um velho bêbado e safado etc - uma grande profanação do texto shakespearano A melhor resposta pode ser encontrada nas palavras do próprio Falstaff

Fazes sempre citações execráveis, és capaz de corromper um santo Tu me tens prejudicado muitíssimo, Hal, Deus te perdoe Antes de conhecer-te, Hal, ignorava tudo, e agora, para dizer toda a verdade, valho pouco mais que um pecador Mas dizer que reconheço nele mais defeitos do que em mim mesmo, será dizer mais do que sei Que infelizmente é velho, provam-no seus cabelos brancos, mas que seja, corn perdão de Vossa Reverência, libertino, nego-o de pés juntos Se xerez e açúcar constituem falta, que Deus perdoe aos que erram, se é pecado ser velho e alegre, nesse caso estão condenados muitos

360

HENRIQUE IV

hoteleiros do meu conhecimento, se a gordura provoca ódios, então louvemos as vacas magras de Faraó Não, meu bom senhor, desterrai Peto, desterrai Bardolfo, desterrai Poms, mas quanto ao doce Jack Falstaff, o gentil Jack Falstaff, o verdadeiro Jack Falstaff, o valente Jack Falstaff, e tanto mais valente por tratar-se do velho Jack Falstaff, esse não desterreis da companhia do teu Harry desterrai o gordanchudo Jack e tereis desterrado o mundo inteiro"

Está bem, se Percy ainda vive, you furá-lo, bem entendido, no caso de atravessar-se ele em meu caminho, porque no caso de eu ir, por minha vontade, ao seu encontro, pode ele reduzir-me a carne assada Não me agrada absolutamente a honra careteira que adorna Sir Walter Dêem-me vida" Se puder conservá-la, bem, se não, a glória virá sem ser chamada E com isso chegamos ao fim

Estnpar-me" Se me estnpares hoje, consinto em que amanhã me salgues e depois me comas com os demônios" Já era tempo de fingir de morto, antes que esse escocês turbulento me livrasse das dívidas Fingir, minto, não fingi coisa alguma Morrer é que é fingimento, porque quem não tem vida de homem, não passa de fingimento de homem, mas, fingir de morto para conservar a vida, não é fingir a imagem da vida, senão representá-la com verdade e perfeição

Temos nesses quatro trechos a visão de Sir John Falstaff sobre religiosidade popular, maldade humana, honra militar e a bênção da vitalidade Ouço aqui a voz da perspicácia, a voz de um verdadeiro sábio, destruindo ilusões Não detecto qualquer pretensão de saber, mal de que sofrem os acadêmicos recalçados, que vêem Falstaff (tanto quanto eles próprios) lutando pelo poder Sir John nada tem de velhote fofinho, na verdade, é chegado ao baixo mundo, um tanto parecido com determinados poetas que não foram exemplos de cidadãos Villon, Marlowe, Rimbaud, entre outros Não seria de bom tom sermos vistos batendo carteiras na companhia de Villon, espionando com Marlowe, contrabandeando armas com Rimbaud, ou assaltando viajantes em

361

#HAROLD BLOOM

companhia de Falstaff. Porém, como esses poetas réprobos, Sir John é genial, possuindo mais da genialidade do próprio Shakespeare do que qualquer outro personagem,

à exceção de Hamlet Quanto à idoneidade moral, que outro personagem na tetralogia seria superior a Falstaff? Henrique IV, hipócrita e usurpador, não seria uma opção, nem Hal/Henrique V, igualmente hipócrita, além de soldado facínora que executa prisioneiros e o velho amigo Bardolfo Será que devemos preferir Hotspur, que afirma "morramos com alegria", a Falstaff, que roga "dêem-me vida"? Sena Falstaff menos idôneo do que o traidor Príncipe João? Talvez, o Lorde Grande Juiz seja mais idôneo do que Falstaff, se superavancarmos a atividade de fiscalização do cumprimento da lei Shakespeare e seu público tinham um correto entendimento do personagem de Falstaff, são os estudiosos da obra shakespeariana que, em sua maioria, continuam enganados com respeito a Falstaff A Mulher de Bath, mãe literária de Falstaff, divide os críticos tanto quanto Falstaff o faz Ninguém gostaria de se casar com a Mulher de Bath, ou farrear com Falstaff, mas se valorizamos o vitalismo e a vitalidade, então, voltamos para a Mulher de Bath, para Panurgo (em Rabelais), Sancho Pança (em Cervantes) e, em primeiríssimo lugar, para Sir John Falstaff, imagem perfeita e verdadeira da própria vida Graham Bradshaw apresenta uma visão bem mais limitada de Falstaff, com base no estranho argumento de que Falstaff fala tão-somente em prosa, conforme ocorre com Tersites, em Tróilo e Créssiã Mas Shakespeare não estava escrevendo uma ópera, e, a meu ver, ainda desconhecemos as intenções de Shakespeare, ao optar pela prosa ou pelo verso Eis o argumento de Bradshaw Tanto quanto Iago, Falstaff orgulha-se de dizer a verdade, mas utiliza uma linguagem na qual só é possível falar determinados tipos de verdade A linguagem de Falstaff o caracteriza, e o registro limitado da mesma está inserido no registro lingüístico da peça como um todo, incomparavelmente mais amplo Por conseguinte, a percepção de que muitas aspirações e potencialidades humanas são inatingíveis em virtude dos limites de Falstaff tem implicações importantes Tal percepção faz com

362
que nossa resposta ao extraordinário catecismo de Honra ministrado por Falstaff não se torne um comprometimento maior do que a resposta de Gloster às palavras de Edgar, "Quando for hora" "É verdade", diz Gloster

A comparação com Iago é de causar espécie, partindo de um crítico sensível como Bradshaw, tão absorvido em sua hipótese sobre o emprego da prosa e do verso a ponto de não se lembrar que Falstaff não trai nem prejudica quem quer que seja O contraste entre a espintuosidade humana do Gordo Jack e a ironia assassina de Iago chega a ser quase óbvio demais para ser mencionado Mas o verdadeiro equívoco de Bradshaw é outro a busca de encontrar uma via média entre os defensores de Falstaff e estadistas corn tendências ao moralismo Quem é Bradshaw (ou qualquer um de nós) para julgar que "muitas aspirações e potencialidades humanas são inatingíveis em virtude dos limites de Falstaff", somente porque o personagem fala em prosa, a melhor prosa encontrada em qualquer língua moderna? Que aspirações e potencialidades seriam essas?

Em termos da ação contida nas peças, a resposta a essa pergunta está relacionada àquilo que caracteriza Hal/Henrique V, Henrique IV, o Príncipe João, Hotspur outros poder, usurpação, sede de comando, extorsão, traição, violência, hipocrisia, falsa religiosidade, e a execução de prisioneiros e de indivíduos que se rendem sob armistício Para Bradshaw, tudo isso pode ser classificado na categoria Honra, ao que Falstaff-Shakespeare responde "Não me agrada, absolutamente, a honra careteira que adorna [o defunto] Sir Walter Dêem-me vida" Se puder conservá-la, bem, se não, a glória virá sem ser chamada E com isso chegamos ao fim" Que palavras sugeririam maiores aspirações e potencialidades humanas, as de Falstaff, que acabo de citar, ou as de Hal, na ameaça feita a Hotspur

[ceifarei] do teu casco os botões da Honra, para tecer coroa que me adorne Trata-se de versos (e retórica) dignos de reis, mas poderá qualquer pessoa sensível preferir tais versos às palavras de Falstaff, "Dêem-me vida"? Hal vence mata

Hotspur, toma-se Henrique V, rejeita Falstaff,

363

#HAROLD BLOOM

conquista a França e morre jovem (na História, não no palco shakespeariano), ao passo que Falstaff perde, morre infeliz (ainda que o relato da morte seja expresso por Mistress Quickly em prosa dotada de uma musicalidade deslumbrante), ressuscita, perpetuamente, em sua prosa imortal, e nos persegue para todo o sempre, no que Shelley chamava de "forma mais verdadeira do que homem em carne e osso". Shakespeare não pretende engrossar as fileiras dos sábios nem dos guerreiros, mas como podemos esquecer que era o mais sábio dos sábios, um escritor astuto e pacífico, sentado, talvez, no canto de uma taverna, enquanto Benjonson gabava-se de ter morto um inimigo, em combate individual, diante de dois exércitos prontos a guerrear? Sir John, velho soldado, sofrido, percorre o campo de batalha de Shrewsbury com uma garrafa de xerez no coldre, sem pretender matar nem morrer, embora arrisque, corajosamente, seus recrutas maltrapilhos ("Deixei meus farrapos de gente onde os apimentaram a valer"). Shakespeare não é nem defensor nem perturbador da ordem. Não sei por que Shylock, às vezes, fala em verso, outras vezes, em prosa, mas não gostaria que Sir John Falstaff falasse em verso. A prosa de Falstaff é mais elástica e abrangente do que o verso do Príncipe Hal, e muito mais da potencialidade humana está contido na prosa de Falstaff do que nas formulações de Hal.

Samuel Butler, romancista Vitoriano e pensador independente, registra, em um de seus cadernos de notas: "Grandes personagens sobrevivem como a memória de homens falecidos. Para ter vida após a morte, não é necessário a um homem ou a uma mulher ter vivido".

Falstaff - como Hamlet, Dom Quixote e Mr. Pickwick - ainda vive porque

Shakespeare tinha conhecimento de algo como o mistério gnóstico da ressurreição, isto é, que Jesus, primeiramente, ressuscitou e depois morreu. Shakespeare mostra-nos

Falstaff ressuscitando e, depois, faz Mistress Quickly relatar-lhe a morte. A apreciação de Falstaff não parte, necessariamente, da afeição a ele dispensada, mas

da apreensão da natureza e abrangência de sua consciência. Um Falstaff imanente e um Hamlet

HENRIQUE IV
transcendental são as duas maiores representações da consciência em Shakespeare, na verdade, em toda a literatura. A consciência existe com relação a algo, - em

Hamlet isso abrange tudo o que há no céu e na terra. Moralistas e historicistas (palavras diferentes que se aplicam aos mesmos indivíduos) vêem a consciência de

Falstaff bem mais limitada: comida, bebida, sexo, poder, dinheiro. Não temos como saber se

Shakespeare era mais Falstaff ou Hamlet, embora o ousado E. A. J. Honigmann

me desafie, apontando Hamlet. Porém, enquanto a ironia dramática, às vezes, derrota Hamlet, e a nós é dado vê-lo de uma maneira que ele próprio não consegue se ver,

Falstaff, conforme Rosalinda, vê tudo à sua volta, e a si mesmo com uma aceitação sério-cômica que a Hamlet é negada. Honigmann alerta-nos de que o relacionamento

entre Falstaff e Hal não se presta à análise psicológica. Talvez não se preste totalmente, mas, até certo ponto, a referida abordagem é viável. Segundo o consenso

crítico, para Shakespeare, o paradigma desse relacionamento seria a ligação entre o próprio poeta e o jovem nobre que consta dos Sonetos, seja ele Southampton ou

Pembroke. É absurdo dizer que Shakespeare é Falstaff; o papel não lhe caberia, nem mesmo no palco. Podemos imaginar Shakespeare como Antônio, em O Mercador de Veneza,

se assim desejarmos, - é mesmo provável que ele tenha representado tal personagem, bastante ciente das implicações do mesmo. Mas a vivacidade e a reação sombria de

Falstaff diante da ambivalência de Hal remetem-nos aos Sonetos. E nunca é

demais lembrar que as qualidades mais marcantes em Falstaff são o seu assombroso intelecto e a sua exuberante vitalidade, - pelo que consta, esta última não constituiria

uma característica pessoal de William Shakespeare. Shakespeare faz com que Hal mate Hotspur no

final da Primeira Parte de Henrique IV, mas Douglas não consegue matar Falstaff. Imaginem nossa reação, se o "escocês turbulento" tivesse estripado Sir John. Levamos um susto - e não só porque queremos ver preservada a Segunda Parte. O Epílogo da Segunda Parte promete o retorno de Falstaff, na peça que viria a se intitular Henrique V, promessa que Shakespeare, sabiamente, não cumpre, embora nada em Henrique V supere o relato da morte de Falstaff, segundo Mistress Quickly. O que aconteceria a Sir John, caso ressurgisse em Henrique V? Seria enforcado, como o pobre Bardolfo, ou espancado, como

364

365

#HAROLD BLOOM

o infeliz Pistola" Apesar do eventual mérito estético de Henrique V, no Teatro da Mente, a peça não se sustenta tão bem como as duas partes de Henrique IV Para quem tiver grande interesse na história e na teoria da monarquia renascentista, Hmruje Vexerce forte apelo cognitivo Mas o leitor e o espectador comum não costumam ser levados a profundas elucubrações sobre a Batalha de Agincourt, em si, nem sobre suas causas e conseqüências O Rei Henrique V rumma a respeito das responsabilidades da monarquia e dos deveres dos súditos, mas a maioria de nós não faria isso Para muitos estudiosos, Falstaff é o emblema da auto-indulgência, mas para a maioria dos leitores e espectadores Sir John representa a liberdade criativa, liberdade essa que se contrapõe ao tempo, à morte e ao Estado, condição com a qual tanto gostaríamos de contar Se acrescentarmos a essas um quarto tipo de liberdade, poderíamos denominá-la liberdade de consciência, livre do superego e da culpa Sempre hesito ao singularizar um único ponto forte do talento infinitamente versátil de Shakespeare, mas, às vezes, penso que sua força maior estava na confiança que depositava em seu público Uma pessoa define a si própria ao reagir a Falstaff, ou à sua irmã mais jovem, Cleópatra, assim como o faz ao julgar (ou abster-se de fazê-lo) a Mulher de Bath, cnada por Chaucer Os que não gostam de Falstaff amam o tempo, a morte, o Estado e a censura Decerto, têm a sua recompensa Quanto a mim, prefiro amar Falstaff, imagem da espintuosidade e da liberdade da linguagem Existe uma via média, trilha de um distanciamento com relação a Falstaff, que, no entanto, desaparece em uma boa montagem das duas partes de Henrique IV W H Auden percebeu a questão nitidamente Ao assistir à peça, minha reação imediata é indagar o que Falstaff tem a ver com a mesma [] Enquanto a peça se desenrola, [a] surpresa dá lugar a uma sensação de perplexidade, pois, à medida que conhecemos Falstaff, toma-se cada vez mais claro que o mundo da realidade histórica supostamente refletido na peça histórica não permite a presença de tal personagem

* A Mão do Artista Tradução de José Roberto O Shea São Paulo Editora Siciliano 1993, p 143 44

[N T]

366

HENRIQUE IV

É possível concordar com tais palavras e, mesmo assim, discordar de Auden, quando insiste que o único mundo adequado a Falstaff é o da ópera de Verdi Estranhamente, Auden chama Falstaff de duende, no sentido ibsemano de Peer Gynt, mas isso é um equívoco Duendes são demoníacos, são mais animais do que humanos, e Falstaff morre como um mártir do amor humano, do afeto não correspondido que sente pelo Príncipe Hal, a quem ama como a um filho Mais uma vez, os que não gostam de Falstaff podem descartar esse amor, considerando-o grotesco ou interesseiro, mas, nesse caso, talvez seja melhor descartar, na íntegra, as respectivas peças Não pretendo aqui vingar o destino de Falstaff, mas, para Shakespeare, sem dúvida, o amor que o poeta sentia pelo jovem nobre dos Sonetos nada tinha de grotesco ou interesseiro, e tal relacionamento parece mesmo servir de paradigma para o de Falstaff e Hal A personalidade de

Shakespeare permanece um enigma, alguns de seus companheiros consideravam-no meigo e sincero, ainda que um tanto cruel em questões financeiras Outros, no entanto, consideravam-no ensimesmado, um pouco frio Talvez, como ser humano e como profissional, tenha mudado, ao longo de vinte e cinco anos de carreira, exibindo mesmo as características mencionadas com toda certeza, Shakespeare jamais interpretou no palco o papel de Falstaff, assim como jamais atuou como Hamlet Quem sabe, representou o Rei Henrique IV, ou algum dos rebeldes mais velhos? Mas a exuberância lingüística é tão visível na prosa de Falstaff como no verso de Hamlet Os que amam a linguagem amam Falstaff, e Shakespeare, nitidamente, amava a linguagem O desembarço de Falstaff reúne o floreio de Trabalhos de Amor Perdidos, a energia verbal agressiva de Faulconbdge, o Bastardo, e a exuberância negativa de Shylock Depois da prosa de Falstaff, Shakespeare estava pronto para criar a prosa de Hamlet, rival dos versos do próprio Príncipe da Dinamarca

Menos de uma dezena (no máximo) de personagens shakespeanos se prestam à infinita reflexão Falstaff, Rosalinda, Hamlet, Iago, Lear Edmundo, Macbeth e Cleópatra

Existe, também, uma grande galeria de outros personagens, menos profundos e enigmáticos o Bastardo Faulconbdge, Ricardo II, Julieta, Bottom, Pórcia, Shylock, Príncipe

367

#HAROLD BLOOM

Hal/Henrique V, Bruto, Malvílio, Helena, Parolles, Isabela, Otelo, Desdêmona, o Bobo de Lear, Lady Macbeth, Antônio, Conolano, Timão, Imogêma, Leontes, Próspero e Cahban São duas dúzias de grandes papéis, mas não se pode dizer, com respeito a qualquer um deles, o que o Satanás, de Milton, diz de si mesmo "em cada fundo, abre-se um outro fundo" Os grandes vilões shakespeanos - Iago, Edmundo, Macbeth - inventaram o nalismo ocidental, e cada um é um abismo em si mesmo Lear e o afilhado Edgar são estudos sobre a dor e a tenacidade humanas, de tal profundidade que chegam a sugerir ressonâncias cristãs em uma peça cuja ação se passa em uma era précnstã, paga Mas Falstaff, Rosalinda, Hamlet e Cleópatra são casos à parte na literatura mundial com eles Shakespeare, basicamente, inventa a personalidade humana como hoje a conhecemos e a valorizamos Nesse processo, Falstaff se destaca, não apreciar a sua grandeza pessoal, mais vasta até que sua sublime cintura, é descartar a maior das criações de Shakespeare a invenção do humano

Até que ponto devemos perscrutar o passado de Falstaff? A referência, conforme pensada, pela primeira vez, por Maunce Morgann, no século XVIII, e aperfeiçoada por

A D Nuttall, na nossa era, é o método que o próprio Shakespeare nos oferece Um dos aspectos menos discutidos da Segunda Parte de Henrique IV é a sondagem sutil que a peça faz da juventude de Falstaff Não se pode dizer que Shakespeare nos proporciona tudo o que sempre quisemos saber sobre a vida e a morte de Sir John Falstaff, mas dispomos de mais que o suficiente para apreciarmos a eminência de sua personalidade Shakespeare não é melhor antropólogo do que o Príncipe Hal por ele criado a história de Falstaff entremeia-se à dos Hennques, todas com características de saga Shakespeare coloca-nos uma questão quase desprovida de enunciado de que maneira começou a amizade entre Hal e Falstaff"

Bem sei que os partidários do suposto bom-senso vão considerar a minha pergunta extremamente irritante Mas não corro o menor risco de acreditar que Sir John fosse uma criatura de carne e osso, real como eu e o leitor Falstaff não teria muito valor, se não nos excedesse a todos

368

HENRIQUE IV

em termos de vitalidade, exuberância e espintuosidade É por isso que Nuttall, em parte, questionando Maunce Morgann, é tão preciso

A objeção feita às especulações de Morgann não é que Falstaff não tenha uma vida pregressa, mas

que Shakespeare não nos ofereça indicações que tomem prováveis as inferências mais detalhadas do próprio Morgann

A questão-chave, então, é afenr a quantidade e a extensão dessas indicações, levando em conta (como o faz Nuttall) a noção de significado latente, de subsentido, proposta por Morgann

Se os personagens shakespeanos são inteiros e, por assim dizer, originais, ao passo que os de quase todos os demais autores são meras imitações, talvez seja correto considerá-los seres históricos e não dramáticos, e, sempre que necessário, avaliar-lhes a conduta a partir da integridade de seu caráter, de princípios gerais, de motivações latentes e políticas não explicitadas

Morgann invoca uma crítica shakespeana de natureza experimental, que, infelizmente, se encontra a milhares de quilômetros da interpretação de Shakespeare que hoje predomina Leo Salingar, aliado de Nuttall entre os poucos defensores de Morgann, atualmente, segue indicações de Shakespeare, no enalço de um Falstaff mais sombrio, do que na visão de Morgann, Hazlitt e A C Bradey Embora Salingar sugira que seja impossível chegar a um consenso crítico com respeito a Falstaff (e à rejeição do mesmo por Hal), eu gostaria de delinear a visão mais abrangente do relacionamento entre Falstaff e Hal que Shakespeare nos permite inferir, desde as origens dessa amizade, tão improvável, até o momento em que Sir John é banido da presença real O que me faz retomar uma questão como chegar a uma explicação shakespeana da escolha que faz o Príncipe Hal, ao escolher Falstaff, mentor nada convencional, como a alternativa que lhe propiciasse uma formação diferente daquela do pai usurpador"

369

#HAROLD BLOOM

Quando o desafeto de Hal por Henrique IV é registrado pela primeira vez em Shakespeare, na terceira cena do quinto ato de Ricardo II, o nome de Falstaff não é mencionado.

Presumivelmente, Falstaff é um dos "companheiros desregrados" de Hal, salteadores e freqüentadores de tavernas. Uma vez que o Rei Ricardo II, naquele ponto da peça, ainda não foi assassinado, o distanciamento de Hal com relação ao pai só pode sugerir um meio de evitar a culpa pela usurpação, e não a culpa maior, pelo regicídio.

Mas Hal, decerto, foge da ganôncia do pai pelo poder, impulso esse que o Príncipe também possui, de maneira que Hal reprime suas próprias ambições - ou estaria ele

apenas adiando-as, por meio de um processo bastante consciente? Shakespeare oferece-nos evidências mais do que suficientes de que, em parte, Hal é um hipócrita mais frio do que seu pai, Bolingbroke. Contudo, Hal é (ou toma-se) falstaffiano, no sentido mais profundo do termo: um gênio da linguagem e do controle de terceiros através da retórica e do msigt psicológico.

Falstaff é uma ultrajante versão de Sócrates, mas, vale lembrar, Sócrates representou tamanho ultraje a seus contemporâneos que os levou a executarem-no. Existe um vínculo entre o Falstaff de Shakespeare e o Sócrates de Montaigne, elo que pode configurar influência direta, pois tudo leva a crer que Shakespeare teve acesso à tradução de Montaigne feita por John Florio, enquanto a mesma ainda se encontrava em manuscrito. Estudiosos identificam no relato da morte de Falstaff feito por Mistress Quickly, em Henrique V, alusão direta à narrativa da morte de Sócrates, no Fedro, de Platão. O Sócrates de Montaigne assemelha-se a Falstaff não apenas na morte deste, e é possível que o Príncipe Hal tenha algo de Alcebiades, embora não do Alcebiades mais tarde criado por Shakespeare em Timão de Atenas. Seria plausível a objeção de que Falstaff ensina espíritosidade, ao passo que Sócrates ensina sabedoria, mas a espíritosidade mundana de Falstaff é sábia, e Sócrates é, freqüentemente, espíritoso.

Apesar de Hal, obsessivamente, acusar Falstaff de covarde, sustento a defesa da coragem de Falstaff

apresentada por Morgann, uma coragem pragmática que despreza as pretensões da modalidade de "honra" cultivada por Hotspur. A coragem sensata de Falstaff remete-nos à de Sócrates, que sabia recuar com intrepidez. Tanto quanto Sócrates,

370

HENRIQUE IV

Falstaff permanece na luta somente enquanto vê motivos para fazê-lo, conforme Poin diz a Hal. O paralelo mais genuíno entre Falstaff e o Sócrates de Montaigne é o contraste, em ambos, da deformidade exterior (física) com o gênio interior. Sócrates, o herói de Montaigne em tantos de seus Ensaio, é particularmente elogiado nos dois últimos: "Fisionomia" e "Experiência". Tudo indica que Shakespeare tenha lido "Fisionomia", pois o ensaio parece mesmo presente no discurso de Hamlet, e "Experiência", obra-prima de Montaigne, tem um espírito profundamente shakespeariano. A feiúra de Sócrates é invólucro que contém sabedoria e conhecimento, assim como o grotesco Falstaff, em termos de intelecto, supera todos os personagens shakespearianos, exceto Hamlet. O Sócrates de Montaigne é, ao mesmo tempo, cético e positivo, a tudo questionando, enquanto permanece firme em seus valores. Falstaff é, ao mesmo tempo, um grande irônico, como Hamlet, e um grande vitalista, como o seria o mestre da negação, Hamlet, não fosse a intervenção do fantasma. Em "Experiência", Montaigne diz ter um vocabulário todo seu, e o mesmo pode ser dito de Sócrates e Falstaff. Os três - Montaigne, Sócrates e Falstaff - são grandes educadores, por menos que os estudiosos reconheçam tal característica em Falstaff. Os três ensinam a grandiosa lição da experiência: a capacidade divina de saber apreciar a vida condignamente.

Podemos deduzir, então, que Hal veio a ter com Falstaff assim como Alcebiades e tantos outros jovens (inclusive Platão) procuraram Sócrates, - e o sábio desacreditado torna-se o verdadeiro mestre da sabedoria. Mas sobre a primeira fase, ou fases, de Hal em companhia de Falstaff pouco sabemos. A primeira vez que os vemos juntos no palco, Hal está na ofensiva, a ambivalência de seus sentimentos com relação a Falstaff predomina em cada palavra. Sir John defende-se como pode, mas já percebe, tanto quanto o público, que a ambivalência do Príncipe será, para ele, fatal. Porém, implicitamente, a situação que naquele momento se apresenta é indício de um relacionamento anterior, íntimo e importante, entre o Príncipe e o "cavaleiro avantajado". Mas somente da parte de Falstaff é mantido o afeto que caracterizava a amizade entre os dois,-

371

#HAROLD BLOOM

e assim mesmo, por que Hal continua a procurar Falstaff? Evidentemente, o Príncipe tem uma necessidade de acusar Falstaff de covardia e demonstrar que não é apenas capaz de enfrentar o mestre, em termos de retórica, mas de superá-lo. A interpretação de Falstaff desenvolvida por Wilham Empson é brilhante - e bastante próxima da de Morgann, Hazlitt, Bradey e Goddard, por mim aqui adotada. Segundo Empson, Falstaff é um "cavalheiro escandaloso", remanejado a classes inferiores. Falstaff é a primeira grande piada feita pelos ingleses a respeito do seu próprio sistema de classes, um exemplo de que, em cavalheiros, o comportamento execrável será sempre desculpado - um simples vagabundo jamais seria tão engraçado. A idéia me parece um tanto ou quanto limitada, mas contém a sensata convicção de Empson, de que Falstaff representaria para Hal o mesmo que Shakespeare, uma espécie de Sócrates, seria para o Conde de Southampton (ou qualquer outro nobre), uma espécie de Alcebiades, pelo menos conforme a narrativa que pode ser depreendida dos Sonetos. Sabemos que Shakespeare envidou esforços para garantir a ascensão social de sua família, e foi causticamente satirizado por Ben Jonson por ter conseguido um brasão com o lema "Não sem direito", transformado por Jonson em "Não sem insistir", na peça

Every Man Out o/His Humour (1599) Mas considerar Falstaff um exemplo de consciência de classe social em Shakespeare, embora não seja um erro, será, em última análise, inadequado Na interpretação de Empson, Falstaff é um Maquiavel patriótico, portanto, o preceptor certo do futuro Henrique V Indo mais além, Empson vislumbra em Falstaff um líder de massas - carismático, mescrepulososo, capaz de influenciar pessoas que pertencem a classes sociais inferiores à sua Isso não descentra, inteiramente, o magnífico Falstaff?

Os críticos costumam considerar Sir John um dos mestres da linguagem, mas a classificação está abaixo dele Falstaff é o verdadeiro rei da linguagem, inigualável, seja no cânone shakespeano, seja em toda a

372

HENRIQUE IV

literatura ocidental Sua prosa possui maleabilidade e eloquência por demais atraentes, Samuel Johnson e Lady Bracknell (personagem da peça The Importance of Being Earnest, de Oscar Wilde) são legatários dos estupendos recursos retóricos de Falstaff Do que mais precisa um grande professor, além de um intelecto aguçado e uma linguagem à altura de seu intelecto" Em Henrique V, Fluellen, radiante, compara seu rei-herói a Alexandre, o Grande, e comenta que o ex-príncipe "expulsou o cavaleiro avantajado, que era repleto de graças e "pnncadeiras", chacotas e zombanas" - e Alexandre matou seu melhor amigo, Clito Fluélien engana-se na comparação, Falstaff não é Clito, mas preceptor do Príncipe Hal, assim como Aristóteles foi preceptor de Alexandre A comparação com Aristóteles é um acinte, mas é feita por Shakespeare, não por mim Qual seria a diferença entre Henrique IV e Henrique V" Falstaff, porque o cavaleiro avantajado, "repleto de graças e "pnncadeiras", chacotas e zombanas", ensina o filho a transcender, sem rejeitar, o pai taciturno e usurpador Não é bem isso que Falstaff ensina a Hal, alguém poderia, com toda razão, argumentar, mas Hal (por menos que eu goste dele), como aluno, é tão brilhante quanto Falstaff, como professor Henrique V é naturalmente carismático, mas aprende a utilizar o seu carisma com o desacreditado, e infinitamente talentoso, professor Uma das ironias mais cruéis em Shakespeare é o fato de Falstaff causar a sua própria destruição, não apenas por ensinar, mas por amar demais Henrique não ensina nem ama ninguém, é um grande líder, hábil no poder, e destruir Falstaff não lhe causa um pingão de remorso

É possível que a rejeição de Falstaff seja um reflexo profundo do sentimento de perda do próprio Shakespeare, traído pelo jovem dos Sonetos, de outro lado, enquanto Shakespeare expressa uma extrema ambivalência com relação a si mesmo nos Sonetos, o amor-próprio, quase ingênuo, de Falstaff é, nitidamente, parte do segredo da genialidade do "cavaleiro avantajado" Conforme Oscar Wilde, seu admirador, Sir John estava sempre certo, enganando-se somente com relação à sinceridade de Hal, assim como o sublime Oscar se enganou somente com relação ao Lorde Alfred Douglas, um narcisista, e poeta menor Antes da Batalha de Shrewsbury, Falstaff, provavelmente, o soldado mais velho e, sem

373

#HAROLD BLOOM

dúvida, o mais pesado que haveria de arriscar a vida no confronto, afirma, de maneira sensata e comovente "Desejara, Hal, que fosse hora de deitar e que tudo estivesse bem" O Príncipe retruca, implacavelmente "Ora, deves uma morte a Deus", e sai de cena Ainda sou capaz de ouvir a reação de Ralph Richardson, como Falstaff, diante da agressividade de Hal

A letra ainda não está vencida, repugna-me pagá-la antes do termo Que necessidade tenho eu de ir ao encontro de quem não me chama? Bem, não importa é a honra que me incita a avançar Sim, mas, se a honra me levar para o outro mundo, quando eu estiver

avançando" E então? Pode a honra encanar uma perna? Não Ou um braço? Não Ou suprimir a dor de uma ferida? Não Nesse caso, a honra não entende de cirurgia? Não Que é a honra? Uma palavra Que há nessa palavra, honra? Vento, apenas Bela apreciação" Quem a possui? O que morreu na quarta-feira Pode ele senti-la? Não Ou ouvi-la? Não Trata-se, então, de algo insensível? Sim, para os mortos E não poderá ela viver com os vivos? Não Por quê? Opõe-se a isso a maledicência Logo, não quero saber dela a honra não passa de um escudo de porta de casa de defunto E aqui termina o meu catecismo

[V.]

Pode haver público que não aprenda aqui uma lição em qualquer sociedade que ainda alimente ilusões de militarismo? Haveria alguma sociedade, passada ou presente, que a tal não se prestasse? Falstaff conforme o faz seu relutante admirador, Samuel Johnson, instanos a livrarmos nossas mentes de lamúrias, sendo que Falstaff é ainda mais imune às ilusões impostas pela sociedade do que Johnson Shakespeare pelo que podemos deduzir de sua vida e obra, tinha pavor à violência inclusive à violência organizada que é a guerra Henrique V não chega a fazer a apologia da batalha, a questão é tratada com uma ironia sutil porém perceptível "Honra" é conceito que pertence à esfera de Hotspur e de Hal, que mata Hotspur Partindo para a batalha, Hotspur brada 374

HENRIQUE IV

"[] o último dia / já está perto, morramos com alegria", enquanto Falstaff, no campo de luta, diz, "Dêem-me vida"

Shakespeare confere a Sir John tamanha vitalidade que acaba por ter dificuldade (chegando mesmo a relutar) diante da idéia de dar um fim ao cavaleiro avantajado" - que, a Shakespeare, não devia a morte Shakespeare é que devia a Falstaff, por dois motivos pela emancipação definitiva com respeito a Marlowe e por haver Falstaff feito dele o mais bem-sucedido dramaturgo elisabetano, ofuscando, portanto, Marlowe, Kyd e todos os rivais, inclusive Ben Jonson Ralph Richardson, há meio século, percebeu, claramente, que Falstaff possuía uma presença de espírito extraordinária, e que era capaz de superar qualquer desafiante, até o terrível momento em que é rejeitado por Hal Aos sessenta e sete anos, lembro-me, perfeitamente, da minha reação, aos dezesseis, quando o Falstaff representado por Richardson despertou-me para uma primeira compreensão de Shakespeare A atuação de Richardson continha a essência da arte dramática, em todos os sentidos, e o Falstaff por ele encenado (tivesse ele, ou não, conhecimento do fato) era o Falstaff vislumbrado por A C Bradey, estudioso, hoje em dia, absurdamente, depreciado, mas que continua a ser o melhor crítico de Shakespeare desde Wilham Hazlitt

A glória da liberdade obtida através do humor é a essência de Falstaff Seu humor não é dirigido apenas, ou principalmente, ao absurdo óbvio, Falstaff é inimigo de tudo que interfere com o seu conforto, portanto, de tudo que é sério, em particular, daquilo que é respeitável e moral Tudo isso nos impõe limites e obrigações e nos faz súditos da lei, do imperativo categórico, de nosso status e nossos deveres, da consciência, da reputação, da opinião de terceiros e de tantas outras bobagens Digo que Falstaff é inimigo de tudo isso mas, ao dizê-lo, não lhe faço justiça, afirmar que Falstaff se opõe a tais questões implica a idéia de que as leva a sério, que lhes reconhece a força, quando, na verdade, sequer se dá conta de sua existência São, para ele, questões absurdas, e reduzir algo ad absurdum é reduzi-lo a nada, e sair a andar por aí

375

#HAROLD BLOOM

lépido e faceiro E isso que Falstaff faz (às vezes, por meio de palavras, outras, por meio de palavras e atos) com tudo na vida que tem pretensão à seriedade Falstaff

faz a verdade parecer absurda, através de pronunciamentos solenes, ditos com ar solene, nos quais ele não espera que pessoa alguma acredite Faz o mesmo com a honra, demonstrando-a incapaz de encantar uma perna, e que nem os vivos nem os mortos podem possuí-la, igualmente, faz a lei parecer absurda, pois consegue esquivar-se dos ataques do seu mais alto representante e quase o obriga a rir da própria derrota, e o patriotismo, ao encher os bolsos com o suborno oferecido por soldados aptos que desejam escapar do serviço militar, enquanto alista mancos, mutilados e criminosos, e o dever, desempenhando tão bem a sua vocação - de ladrão, e a coragem, seja zombando de ter capturado Coleville, seja afirmando ter morto Hotspur, e a guerra, ao oferecer ao Príncipe a garrafa de xerez, quando este lhe pede a espada, e a religião, ao se entreter com a idéia de remorso quando se sente entediado, e o temor da morte, ao preservar, mesmo diante do perigo iminente, e mesmo quando sente medo de morrer, a capacidade de dissolver o medo na chacota de sempre, no conforto da taverna São esses os grandes feitos que Falstaff realiza, não com o azedume de um cínico, mas com a alegria de um menino Portanto, será por nós elogiado, louvado, pois só ofende os poderosos, nega que a vida é real ou séria e livra-nos da opressão desses pesadelos, elevando-nos a uma atmosfera de liberdade total Lembro-me de ter lido esse grandioso parágrafo de Bradey poucos meses depois de ter visto Richardson como Falstaff, e do impacto que me causou a constatação da proximidade que havia entre a interpretação do crítico e a do ator O Falstaff contemplado por Bradey não é idealizado, o crítico sabe muito bem que não estaria a salvo em companhia de Falstaff Mas sabe, também, que Falstaff nos ensina a não sermos moralistas A tardia defesa da coragem e da honra feita por Hal é um tanto moralista, assim como a apologia feita pelo Lorde Grande Juiz, Falstaff

376

HENRIQUE IV

quer brincar como criança (no sentido de ingenuidade, não de tolice), algo que está além da ordem moral Conforme diz Bradey, Falstaff recusa-se a reconhecer as instituições sociais da realidade, não é imoral nem amoral, mas pertence a uma outra ordem, à ordem do lúdico Hal foi admitido à referida ordem como discípulo de Falstaff, nela permanecendo mais tempo do que teria pretendido A despeito de um sentimento de ambivalência, supostamente, alimentado ao longo de toda a Primeira Parte de Henrique IV, Hal tenta resistir ao fascínio do grande companheiro Parece justo registrar que Falstaff cativa o relutante Príncipe pelas mesmas razões que domina qualquer platéia (desde que o papel seja bem desempenhado) A caracterização de Falstaff na Segunda Parte de Henrique IV parece impulsionada por forças antitéticas, talvez, com o propósito de nos preparar para a rejeição que Sir John sofre por parte de Hal Derrotando o Lorde Grande Juiz, o Príncipe João, a lei e o Estado, Falstaff é sagaz ao ignorar a esfera da "honra" Hal é o porta-voz da acusação de desonra feita contra Falstaff, e o faz com uma desenvoltura aprendida com o professor, embora a mdiciação não vingue O sublime Falstaff não é covarde, nem bobo da corte, nem vigarista, nem cafetão, nem um político como outro qualquer, nem oportunista, nem um bêbado, ou aliciador de menores Falstaff, como já assinalai, é um Sócrates ehsabetano, e no duelo verbal travado com Hal, o Príncipe é mero sofista, fadado a perder Falstaff, tanto quanto Sócrates, é sabedoria, espintuosidade, autoconhecimento, domínio da realidade Sócrates, tanto quanto Falstaff, foi desacreditado pelos que traficavam poder em Atenas, e que conseguiram condená-lo à morte Hal, que vislumbra a possibilidade de enforcar Falstaff, sem dúvida, teria executado seu mentor em Agmcourt, se a brincadeira levada a cabo em Shrewsbury fosse ali repetida É Bardolfo que vai para a forca em lugar do mestre, e Sir John, velho e de coração partido, morre fora de cena, merecendo a elegia carinhosa de Mistress Quickly, com sotaque cockney

#HAROLD BLOOM

Desejara que Shakespeare houvesse colocado Sócrates em cena, em Timão de Atenas, ao lado de Alcebiades, oferecendo-nos assim uma imagem posterior do relacionamento entre Falstaff e Hal Talvez Shakespeare achasse que o Falstaff por ele criado dispensasse o Sócrates de Montaigne Uma escolha entre Falstaff e Sócrates pode parecer algo ultrajante, considerando se a diferença de estilo observada nesses dois grandes iconoclastas Sócrates com sua dialética, e Falstaff com a perpétua reinvenção da linguagem Sócrates provoca-nos com a verdade, Falstaff, um mestre da paródia, envolve-nos em jogos de palavras Os que o detestam insistem que o cavaleiro avantajado" se afoga no turbilhão do próprio discurso Mas Sir John é um mestre da linguagem, assim como Hamlet e Rosalinda também o são O sagaz cavaleiro não é prisioneiro de seus fonemas Shakespeare confere a Falstaff um de seus grandes talentos a exuberante linguagem da sua própna juventude, e não um estilo antiquado Para Hal, ironicamente, Falstaff é "primavera retardada [] verão de Todos-os-Santos", alguém que, sem sua exuberância, jamais envelhece Assaltando viajantes, Falstaff grita "Ah, gusanos miseráveis" Comedores de toicinho" Têm inveja de nós, por sermos moços"" E acrescenta, "Nós, os moços, também precisamos viver" Em desbragada paródia, Falstaff zomba da própria velhice, e permanece na carreira militar (enquanto a mesma lhe interessa), carreira que ele despreza e prestigia, acima de tudo, matéria poética para escárnio, seja da parte dele ou de terceiros "Para a guerra"", Hal conclama aos fanfarrões de Eastcheap, tendo em mente, para Falstaff, planos especiais "you arranjar-lhe um lugar na infantaria, por saber que uma caminhada de cem passos liquidará com ele" E ao ser informado sobre o novo posto, Falstaff continua a gracejar "[] Deus seja louvado por causa desses rebeldes, só fazem mal aos virtuosos, eu [] os aprecio e aplaudo" "Encontrou no caminho a rebelião", diz Falstaff, resumindo a fórmula da guerra civil Uma vez que o que está em jogo é o reino (e a vida), a resposta de Hal, um rosnado - "Empadão, fica quieto"" -, não parece ríspida demais Falstaff já não tem utilidade para um príncipe que pretende conquistar a "honra", a Inglaterra e a França, nessa seqüência

378

HENRIQUE IV

Contudo, Falstaff é o poema de Shakespeare, longe de ser a expressão da desordem, é a essência da arte dramática shakespeareana o princípio lúdico A natureza de Falstaff só será subjugada ao lúdico elemento sem o qual ele perece Trata-se do elo mais estreito entre o dramaturgo e o gênio cômico, e a grande teatncadade de Falstaff profetiza Hamlet, o Duque Vicêncio (de Medida por Medida), o sombrio Iago e a gloriosa Cleópatra, a mais legítima descendente de Falstaff Sempre autêntico, Falstaff chega a superar Cleópatra, quanto à sofisticada capacidade de improvisar, de representar um papel dentro do seu próprio papel dramático, em uma cena que pressagia o confronto iminente entre o Rei Henrique IV e o príncipe Primeiro, Falstaff faz o papel do Rei, enquanto Hal faz o papel de si mesmo Parodiando o romance Euphues, escrito por John Lyly vinte anos antes, Falstaff pouco revela do pai ou do filho, mas apresenta uma visão da sua própna grandeza

FALSTAFF

[] Harry, não me causam apenas admiração os lugares em que perdes o tempo, como a espécie de gente de que te cercas Porque embora a camomila cresça tanto mais rapidamente quanto mais pisada for a mocidade se consome na medida em que é devastada Que és meu filho, convence-me em parte a palavra de tua mãe, em parte minha opinião pessoal, mas, principalmente, um maldito sestro que revelas nos olhos e essa maneira estúpida de deixar cair o lábio inferior Sendo, pois, tu meu filho bato no ponto por que motivo, sendo tu meu filho, chegas a ser apontado desse modo? Deve, acaso, o

bendito filho dos céus andar sem rumo pelos campos, a comer amoras?

Eis uma pergunta que não pode ser formulada Deve o filho da Inglaterra proceder como qualquer ladrão e batedor de carteiras? Eis uma pergunta que deve ser apresentada

Existe uma coisa, Harry, de que já ouviste falar freqüentes vezes e a que muitas pessoas de nossa terra dão o nome de pez, esse pez, conforme o afirmam escritores

vetustos, costuma sujar o mesmo se dá com a companhia que freqüentas Porque, Harry,

379

#HAROLD BLOOM

neste momento eu não te falo sob a influência da bebida, porém das lágrimas, não por prazer, mas indignado, não simplesmente com palavras, mas também com aflições

Contudo, há um homem virtuoso que eu já vi em tua companhia, mas não sei como se chama PRÍNCIPE

A que espécie de homem se refere Vossa Majestade" FALSTAFF

A-la-fé, um indivíduo corpulento, de presença majestosa, semblante alegre, olhar prazenteiro, e ademanes nobres, que poderá ter cinqüenta anos ou talvez mesmo já

se abeire dos sessenta Sim, agora me recordo chama-se Falstaff Se esse indivíduo for inclinado à devassidão, é que me iludiu redondamente, porque leio, Harry, virtude

nos seus olhos Se se conhece a árvore pelo fruto, como o fruto pela árvore, declaro peremptonamente que há virtude nesse Falstaff Liga-te a ele e desterra os demais

[II.v]

Falstaff, que vem sendo hostilizado por Hal, tem aqui um momento de triunfo, ainda que expresso em tom bem mais sutil do que o que reveste a agressividade destrutiva

do príncipe O pai (monarca) e o filho (delinqüente) são caracterizados como tolos (ainda que dotados de certo charme), ao passo que o Falstaff definido pelo próprio

Falstaff surge à luz da noção de Swburne sobre a sua "condição moral, possivelmente, elevada"

Tudo isso é o lúdico, no sentido mais puro e prazeroso, uma atividade

que cura e restaura Como é diferente e ameaçadora a versão de Hal, após determinar que ele próprio há de representar seu pai, e Falstaff, o Príncipe

PRÍNCIPE

Então, Harry, de onde vens" FALSTAFF

De Eastcheap, meu nobre senhor.

380

HENRIQUE IV

PRÍNCIPE

São muito graves as queixas que ouço a teu respeito

FALSTAFF

corn a breca, senhor, é tudo mentira Longe disso, ides ver que maravilha de príncipe you mostrar-vos

PRÍNCIPE

Estás praguejando, mal-educado? De hoje em diante não levantes mais os olhos para mim

Encontraste muito desviado do caminho da salvação, há um demônio que te persegue

sob a figura de um velho gordo Tens por companheiro um tonei humano Por que freqüentas esse baú de humores, essa tina de bestialidade, esse volume inchado de hidropisia,

essa pipa monstruosa de xerez, essa maleta de intestinos, esse boi assado de Mannmgtree com o ventre recheado de pudim, esse vício reverendo, essa iniquidade grisalha,

esse padre alcoviteiro, essa vaidade encanecida" Para que presta ele, a não ser para provar xerez e bebê-lo" Em que se mostra puro e limpo, senão em tnnchar um capão

e devorá-lo" Em que consiste sua habilidade, a não ser na astúcia" Ou sua astúcia, afora as vilanias"

Em que é ele vil, se o não for em todas as coisas" E em que

louvável, se não em coisa nenhuma"

FALSTAFF

Desejara que Vossa Graça me permitisse acompanhá-lo a quem Vossa Graça se refere"

PRÍNCIPE

A esse abominável canalha, corruptor da juventude, Falstaff, esse velho Satanás de barba branca

FALSTAFF

Conheço o homem, milorde

PRÍNCIPE

Sei perfeitamente que o conheces

FALSTAFF

Mas dizer que reconheço nele mais defeitos do que em mim mesmo, será dizer mais do que sei Que infelizmente é velho,

381

#HAROLD BLOOM

provam-no seus cabelos brancos, mas que seja, com perdão de Vossa Reverência, libertino, nego-o de pés juntos Se xerez e açúcar constituem falta, que Deus perdoe

aos que erram, se é pecado ser velho e alegre, nesse caso estão condenados muitos hoteleiros do meu conhecimento, se a gordura provoca ódios, então louvemos as vacas

magras de Faraó Não, meu bom senhor, desterrai Peto, desterrai Bardolfo, desterrai Poms, mas quanto ao doce Jack Falstaff, o gentil Jack Falstaff, o verdadeiro

Jack Falstaff, o valente Jack Falstaff, e tanto mais valente por tratar-se do velho Jack Falstaff, esse não desterreis da companhia do teu Harry desterrai o gordanchudo

Jack e tereis desterrado o mundo inteiro! PRÍNCIPE

Fá-lo-ei, quero-o

[H.iv]

Temos aqui o cerne da Primeira Parte de Henricfue IV, um momento intenso que expressa a espintuosidade pungente de Falstaff e a frieza da fúria de Hal A ambivalência

dá lugar ao ódio, nas palavras de Hal "esse abominável canalha, corruptor da juventude, Falstaff, esse velho Satanás de barba branca" O Príncipe não está encenando

um papel, e fala de todo o coração Como explicar essa injusta maldade, esse exorcismo que vai além da rejeição? Em qual descrição devemos acreditar, na de Hal,

que fala em "velho Satanás de barba branca", ou na de Sir John, que nos faz contemplar um "doce Jack Falstaff, o gentil Jack Falstaff, o verdadeiro Jack Falstaff,

o valente Jack Falstaff, e tanto mais valente por tratar-se do velho Jack Falstaff"? A linguagem de Hal é tão exacerbada que não nos deixa escolha Eterno aluno de

Falstaff, o Príncipe recorre a um insulto digno do velho professor "esse boi assado de Mannmgtree com o ventre recheado de pudim", embora a ofensa não tenha a classe

das palavras de Falstaff "se a gordura provoca ódios, então louvemos as vacas magras de Faraó" Nenhum detrator de Falstaff, seja de correntes antigas ou novas, sente

tamanha aversão por Sir John como Hal Mencionei, anteriormente, a noção de Honigmann de que Shakespeare

382

HENRIQUE IV

não nos permite deslindar a complexidade psicológica do relacionamento entre Falstaff e Hal, todavia, embora complicada, a questão não é de todo mesrutável Hal

deixa de amar Falstaff íris Murdoch considera essa uma das experiências humanas de maior intensidade, que faz uma pessoa encarar o mundo com outros olhos "Desperto,

renego do meu sonho", afirma um virtuoso, recém-coroadado Henrique V Na verdade, ele esteve desperto desde sempre, desde o início da Primeira Parte de Henrique IV,

ao manifestar três aspirações de igual magnitude esperar a morte de Henrique IV (o quanto antes melhor), matar Hotspur e apropriar-se de sua "honra", e enforcar

Falstaff Por pouco ele não manda Falstaff para a forca, e só não o faz porque considera mais apropriado dar cabo do velho pilantra por meio de uma marcha forçada

ou até (honrosamente) em um campo de batalha Sir John já não exerce qualquer função educacional, mas teima em sobreviver, conforme demonstra a grande Batalha de

Shrewsbury, muito mais empolgante do que Agincourt - sem Falstaff - viria a ser
O escárnio de Shakespeare com relação à matança na guerra aparece em várias peças, jamais,
porém, de modo tão contundente como no atrevimento do desprezo expresso
por Falstaff em Shrewsbury

PRÍNCIPE

Estás parado? Empresta-me a tua espada Muitos nobres
tomaram duros e hirtos sob os cascos do inimigo jactancioso,
sem serem vingados Dá-me a tua espada FALSTAFF
Oh Hali Por piedade, deixa-me respirar um pouco O turco
Gregóno jamais realizou as façanhas guerreiras que eu fiz hoje.
Justei contas com Percy, pu-lo em lugar seguro PRÍNCIPE
Não duvido que o esteja, encontra-se vivo para matar-me
Vamos, empresta-me a tua espada FALSTAFF
Não" Por Deus, Hal, se Percy ainda está com vida, não terás a
minha espada, mas, caso queiras, pode levar a minha pistola
383

#HAROLD BLOOM

PRÍNCIPE

Pois seja Mas, que vejo" Ainda se encontra no estojo FALSTAFF
Sim, Hal, está quente, dará para engarrafar uma cidade
(O príncipe arranca do estojo uma garrafa de xerez) PRÍNCIPE
Como" Isto é hora de brincadeiras e de galhofas?
(Atira-lhe a garrafa e sai) FALSTAFF
Está bem, se Percy ainda vive, you furá-lo, bem entendido, no caso de atravessar-se ele em meu
caminho, porque no caso de eu ir, por minha vontade, ao seu encontro,
pode ele reduzir-me a carne assada Não me agrada absolutamente a honra careteira que adorna Sir
Walter Dêem-me vida" Se puder conservá-la, bem, se não, a glória
virá sem ser chamada E com isso chegamos ao fim
(Sá,)

[V,,,]

De certa maneira, Falstaff revida aqui as inúmeras acusações de covardia que lhe imputara Hal, mas
esse momento é de uma sutileza que transcende a questão do relacionamento
desgastado Tendo "marchado" à frente dos seus cento e cinqüenta homens, levando-os à destruição
quase total, Falstaff, alvo tão fácil, escapa ileso e não há de poupar
de sua sublime chacota a matança absurda O grande desprezo que sente pela "honra" de Hotspur
permite-lhe correr o risco de substituir a pistola a que seu posto lhe
dá direito por uma garrafa de xerez Passado meio século, ainda trago comigo a imagem de Ralph
Richardson, esquivando-se, com um sorriso, da garrafa arremessada
por Hal, e do gesto expressivo, indicando ser aquele o momento ideal para uma brincadeira"
Existirão, em todo o cânone shakespeariano, palavras mais propícias do
que "Não me agrada absolutamente a honra careteira que adorna Sir Walter Dêem-me vida"? Para
Falstaff, a Batalha de Shrewsbury toma-se uma ensandecida praça esportiva,
como no momento em que Sir John,

384

HENRIQUE IV

ironicamente, torce pelo Príncipe durante o duelo com Hotspur A energia de Shakespeare chega ao
máximo quando o enfurecido Douglas avança contra Falstaff, obrigando-o
a lutar O ardiloso Falstaff cai e se faz de morto, no momento em que Hal fere Hotspur mortalmente
Enquanto nos perguntamos o que Hotspur, agonizante, poderia "profetizar"
(a vaidade da "honra"?), Shakespeare permite a Hal um grande momento, em que o Príncipe
acredita estar diante do cadáver de Falstaff
Um velho conhecido" Tanta carne não reteve um pouquinho só de vida" Adeus, meu pobre Jacki

Melhor fora se eu tivesse poupado meu melhor homem Perder-te me pesara
hoje, em verdade, se afeiçoado ainda eu fosse da vaidade Muitos corpos a Morte hoje há colhido,
mas nenhum como o teu, gordo e querido you mandar estnpar-te, até
que o faça, de Percy jaze no cruor, na graça

(Sai)

[Viv]

Os versos acima não expressam ambivalência, antes, revelam a realza de Henrique V, que toma
forma em Shrewsbury "Adeus, meu pobre Jack"" é a expressão de dor mais
autêntica que o belicoso Harry é capaz de pronunciar para o apóstolo da Vaidade", frívolo a ponto
de brincar e fazer palhaçada em um campo de batalha consagrado
ao Rei Como epitáfio a Falstaff, as palavras sequer têm a dignidade de serem absurdas, e encontram
uma resposta à altura na ressurreição da "imagem da vida [representada]
corn verdade e perfeição", do espírito imortal que vale por mil Hals Eis a glória da invenção do
humano realizada por Shakespeare

FALSTAFF

Estripar-me" Se me estnpares hoje, consinto em que amanhã

385

#HAROLD BLOOM

me salgues e depois me comas com os demônios" Já era tempo de fingir de morto, antes que esse
escocês turbulento me livrasse das dívidas Fingir, minto, não fingi
coisa alguma Morrer é que é fingimento, porque quem não tem vida de homem, não passa de
fingimento de homem, mas, fingir de morto para conservar a vida, não é fingir
a imagem da vida, senão representá-la com verdade e perfeição A prudência é a parte melhor do
valor, salvei a vida, graças a essa parte melhor com a breca" Apesar
de morto, esse Percy pólvora de canhão me mete medo E se ele também estivesse fingindo e se
levantasse agora? Receio bem que saiba fingir melhor do que eu Por isso
mesmo, you pô-lo em lugar seguro, sim, e hei de jurar que o matei Por que motivo não poderá ele
levantar-se tão bem como eu o fiz? Só poderiam contestar-me se me
vissem, o que não acontece neste momento Por isso, amigo - (dá-lhe uma punhalada) - vinde
comigo com mais este ferimento na perna

[V.v]

Ver Richardson levantar-se do chão era ter o prazer de contemplar a representação secular da
ressurreição mais jocosa da história do teatro, O Despertar de Falstaff
seria um título bastante propício para a Primeira Parte de Henrique IV Difamado, ameaçado de
enforcamento, odiado (pelo Príncipe), tendo antes sido amado, o grande
pária levanta-se em carne e osso, tendo driblado a morte Como imagem verdadeira e perfeita,
Falstaff, no entendimento do crítico cristão W H Auden, seria uma espécie
de Cristo, mas já basta ao personagem ser Falstaff, que zomba da "honra" hipócrita, que parodia a
matança "nobre", que desafia o tempo, alei, a ordem e o Estado
Falstaff é irreprimível -e está certo, conforme apontou Harold Goddard - ao afirmar ter sido ele que
matou o espírito de Hotspur Não é a espada de Hal que dá cabo
de Hotspur, se imaginarmos Hotspur em qualquer peça que não conte com a presença de Falstaff,
Hotspur exerceria sobre nós grande fascínio, mas, diante da luz exuberante
projetada pela cognição de Falstaff, Hotspur não passa

386

HENRIQUE IV

de mais um falsário Os que veneram Shakespeare deveriam manifestar sua Bardolatna celebrando a
ressurreição de Sir John Falstaff Deveria ser instituído, ainda que
em caráter não-oficial, um feriado internacional, um grande festival da espintuosidade, com
apresentações simultâneas da Primeira Parte de Henrique IV Sena o dia
da renúncia à ambição política, à hipocrisia religiosa e à falsa amizade, e, nesse dia, traríamos
garrafas de xerez nas nossas cartucheiras

Os defensores de Falstaff, menosprezados e tachados de "sentimentais" por críticos infelizes, são, na verdade, uns apaixonados, e sabem que o conhecimento de Falstaff é a verdadeira ciência das soluções imaginárias Para Alfred Jarry, autor de Ubu Rei, a Paixão é uma Corrida de Bicicleta Morro Acima A Segunda Parte de Henrique IV é a Paixão de Str John Falstaff, cujo protagonista é levado, com grande exuberância, à humilhação e à destruição, por um hipócrita de temperamento agressivo, o recém-coroadado Henrique V Os que não aceitam essa interpretação, sem dúvida, terão alguma recompensa, pois estarão do lado do Lorde Grande Juiz, no momento em que este humilha e censura Falstaff que, apesar de se defender bem, acaba sendo levado à prisão, onde ao Lorde Juiz caberá a última palavra Shakespeare poupa-nos da tristeza que seria a audiência com o Lorde Juiz, podemos, talvez, conjecturar que Shakespeare poupou a si mesmo, pois nenhuma experiência resta a Falstaff, exceto a bela cena de sua morte, no relato de Mistress Quickly e dos que a ele sobrevivem, em Henrique V Falstaff, ainda glorioso quando da primeira vez que o encontramos na Segunda Parte de Henrique IV, discute sua idade com o Lorde Juiz O trecho é memorável

FALSTAFF
[] Os velhos como vós não percebem as faculdades que nós, moços, possuímos, calculais o valor de nosso fígado pelo amargor de vossa bile, e nós, que nos encontramos na

na

387

#. "iv^LU BLOOM

vanguarda da mocidade, forçoso será confessar, somos por vezes bem marotos. LORDE JUIZ Inscreveis o vosso nome na lista da juventude, assinalado, como o estais, com os caracteres da velhice? Não tendes olhos úmidos, mãos secas, faces descoradas, barba branca, pernas cada vez mais curtas, ventre a aumentar sempre de volume? Não tendes a voz entrecortada, o fôlego curto, o queixo duplo, o espírito simples, todas as vossas faculdades, em suma, estragadas pelo tempo? E apesar de tudo, vos chamais de jovem. Ora, Sirjohn! FALSTAFF

Milorde, eu nasci por volta das três horas da tarde com a cabeça branca e o ventre um tanto crescido. Quanto à minha voz, estraguei-a à força de cantar no coro.

Não vos apresentarei outras provas de minha juventude/ a verdade é que só sou velho no juízo e no entendimento/ quem quiser apostar cabriolas comigo, por mil marcos, é só passar-me o dinheiro e cuidar de si.

..

Mesmo aqueles que desaprovam a conduta moral de Falstaff hão de convir que só uma pessoa totalmente desprovida de sensibilidade não se renderia ao charme das palavras

"Milorde, eu nasci por volta das três horas da tarde com a cabeça branca e o ventre um tanto crescido". Mas Shakespeare irá mostrar a ação desgastante do tempo sobre Falstaff, no pathos de seu desejo senil por Doll Tearsheet:

FALSTAFF

Teus beijos são adutores. DOLL

Juro que te beijo de todo o coração. FALSTAFF

Estou velho! Estou velho!

388

HENRIQUE IV

DOLL

Quero-te mais do que a todos esses casquilhos. FALSTAFF

De que fazenda desejas o saíote? Receberei dinheiro na

quinta-feira, amanhã terás o gorro. Vamos, uma canção alegre!

Está ficando tarde,- é hora de deitar,- quando eu for embora, tu nem te lembrarás de mim.

[II.iv.]

Os gracejos sobre provas de juventude capitulam diante das palavras "Estou velho! Estou velho!", no grande paradoxo desse vitalista exaurido, prestes a ser arrastado de volta à guerra civil, por uma dúzia de capitães suados. Nas incríveis esquivas de Falstaff, ao se defender das piadas maldosas de Hal, contemplamos a figura impressionante de um velho guerreiro, ainda capaz de prestar serviço militar, por mais que relute em fazê-lo. Ao se deparar com o rebelde Colevile, Falstaff, sempre pragmático, indaga: "Ides render-vos, senhor, ou será que terei de suar por vossa causa?" Colevile rende-se, mas, claro está, Falstaff haveria de suar para derrotar ou mesmo matar Colevile, se fosse necessário. No entanto, Falstaff zomba de sua própria façanha ao capturar Colevile: "[...] tu, como bom camarada, te entregaste de graça,- agradeço-te a pessoa". Nesse mesmo espírito, Falstaff insiste ter sido ele - não Hal - que desferiu o golpe mortal, embora não no sentido literal. Hotspur, dotado de coragem absurda e ávido de morte, é uma das antíteses de Falstaff,- a outra é João de Lancastre, o beligerante irmão caçula de Hal, que, ao lado de Hal e do Lorde Juiz, ameaça enforcar Sirjohn. Lancastre, "moço de sangue frio", leva Falstaff à célebre rapsódia sobre as virtudes de beber xerez, mas leva-nos a perceber a infelicidade que foi o envolvimento do sublime Sir John com a família real. À medida que aumentam as indicações da iminente rejeição que Falstaff sofrerá da parte de Hal em A Segunda Parte de Henrique IV, Shakespeare nos distrai (e distrai-se a si mesmo) com as cenas de Falstaff e os dois juizes rurais, Shallow e Silêncio (ato in, cena ii, e ato V, cenas i e in). Kenneth Tynan observou, corretamente, que "Shakespeare jamais superaria as referidas cenas, em

389

#HAROLD BLOOM

termos de naturalismo puro" A insensatez de Shallow estabelece um contraste delicioso com a espintuosidade de Falstaff, especialmente quando Shallow, cujo nome vem bem a calhar,* tenta resgatar momentos vividos ao lado de Falstaff 55 anos antes

SHALLOW

Ah, primo Silêncio, se tivésseis visto o que eu e este cavaleiro

vimos! Não é verdade, Sir John" FALSTAFF

Ouvimos os carnlhões da meia-noite, mestre Shallow

[in H]

A resposta seca esconde a determinação de Falstaff de espoliar esse ingênuo homem do campo, o que Sir John fará em grande estilo Shallow é Hotspur às avessas, conforme magistralmente demonstrado por Laurence Olivier, ao representar Hotspur, na matinê, e Shallow, à noite, na montagem das duas partes de Henrique IV, realizada no teatro Old Vic, em 1946 O eloqüente espadachim transformava-se no "rabanete partido", enquanto Richardson mantinha sua exuberante espintuosidade, na matinê e à noite, desafiando a própria destruição, para, finalmente, ser alvo da inevitável traição de Hal, que, praticamente, o condena à morte

Sirjohn Falstaff é o maior vitalista criado por Shakespeare, no entanto, embora não seja, absolutamente, o mais intenso dos vitalistas shakespearianos, possui uma veia vitalista bastante mordaz com efeito, o vitalismo de Falstaff, a meu ver, constitui a versão de cristianismo abraçada por Sir John, e contribui para a explicação do elemento mais sombrio do personagem a obsessão do mesmo com a idéia de rejeição, concretizada, de maneira arrasadora no fim da Segunda Parte de Henrique IV

* Em tradução raso, involo néscio [N T]

390

HENRIQUE IV

É a imagem de rejeição, e não de condenação eterna, que justifica as freqüentes alusões feitas por Falstaff à assustadora parábola do glutão vestido de púrpura e Lázaro, o mendigo, contada por Jesus, em Lucas

16 19-26

Havia um homem rico que se vestia de púrpura e linho fino, e cada dia se banqueteara com requinte
Um pobre chamado Lázaro, jazia à sua porta, coberto de úlceras
Desejava saciar-se do que caía da mesa do rico E até os cães vinham lambem-lhe as úlceras
Aconteceu que o pobre morreu e foi levado pelos anjos ao seio de Abraão
Morreu também o rico, e foi sepultado No inferno, em meio a tormentos, levantou os olhos e viu ao
longe Abraão e Lázaro em seu seio Então exclamou "Pai Abraão, tem
piedade de mim e manda que Lázaro molhe a ponta do dedo para me refrescar a língua, pois estou
torturado nesta chama" Abraão respondeu "Filho, lembra-te que recebeste
teus bens em vida, e Lázaro por sua vez os males, agora, porém, ele encontra aqui consolo e tu és
atormentado E além do mais, entre vós e nós existe um grande abismo,
de modo que aqueles que quiserem passar daqui para junto de vós não podem, nem tampouco
atravessarem os de lá até nós "

Falstaff faz três alusões diretas a essa terrível parábola, a meu ver, temos uma quarta referência,
indireta, quando Sir John, de joelhos, é rejeitado por Henrique
V, trajando púrpura real, e, ainda, uma quinta, quando a Estalajadeira, ao descrever a morte de
Falstaff em Henrique V (peça na qual a sua presença é vetada), garante
que Sir John está "no seio de Artur", claramente, um substituto britânico para Pai Abraão Sem
dúvida, Henrique V permitia a Falstaff saciar-se com o que caía da
mesa real, mas a refeição é feita no presídio, sob as ordens do Lorde Grande Juiz Se os Sonetos
merecem crédito, Shakespeare sabia o que era ser rejeitado, embora
eu não pretenda aqui sugerir qualquer afinidade entre o criador de Falstaff e o personagem
Intrigam-me, no entanto, as possíveis afinidades entre o Príncipe Hal
e o Conde de Southampton,

391

#HAROLD BLOOM

nenhum dos dois tendo merecido estar no seio de Abraão Que interpretação daria Sir John à
parábola do rico e do mendigo"

A primeira alusão feita por Falstaff à parábola é a mais rica e ousada, começando como uma
reflexão sobre o nariz avermelhado de Bardolfo, o que o faz merecer o
apelido "Cavaleiro da Lâmpada Ardente" Ao que Bardolfo se queixa "Ora, Sir John, minha cara não
vos faz nenhum mal" A resposta de Falstaff é de arrasar

E certo, posso jurá-lo, tiro dela o mesmo proveito que para algumas pessoas tem um crânio ou um
memento mon, sempre que olho para teu rosto, me lembro do fogo do
inferno e do rico que vivia na púrpura, ali está ele, de fato, com suas vestes, ardendo, ardendo Se
revelasses um espírito de virtude, eu juraria pelo teu rosto
da seguinte maneira Por este fogo divino" Mas estás perdido de todo, a não ser pela luz que irradias
do rosto, podenas ser considerado filho das trevas Quando subias
Gadshill, a correr, de noite, para pegar o meu cavalo, se eu não te tomei por um rgms fatuus ou uma
bola de fogo de artifício, então o dinheiro já não tem valor
És um triunfo perpétuo, uma fogueira perene Já me poupaste uns mil marcos de cínos e tochas, por
andares comigo de taberna em taberna, mas o xerez que me chupaste
daria para comprar luz do mais careiro fabricante de vela de toda a Europa Há trinta e dois anos que
eu alimento o fogo dessa salamandra Que Deus me recompense por
isso

[in m]

"Ali está ele, de fato, com suas vestes, ardendo, ardendo" não podemos deixar de perceber que o
próprio Falstaff é um glutão, mas não creio que devamos levar a
sério o receio de Falstaff com relação ao fogo do inferno, tampouco podemos identificar Bardolfo
com o Fogo Divino Sir John subverte as Escrituras, assim como
subverte tudo o que o oprime o tempo, o Estado, a virtude, o conceito cortês de "honra", bem como
qualquer noção de ordem A brilhante fantasia sobre o nariz de Bardolfo

impede-nos de admirar a aludida parábola, tão pouco

392

HENRIQUE IV

característica de Jesus Como pode a ameaça retórica que implica o fogo do inferno competir com a extasiante metamorfose do nariz de Bardolfo, que vai, de um memento mon, a Fogo Divino, a tijnis fatuus, a fogo de artifício, a fogueira, a tocha, terminando como uma salamandra em fogo, sete variações que ofuscam o fogo que consta da parábola de Jesus" Falstaff, o maior criador de prosa poética em Shakespeare, salta de metáfora em metáfora, para nos fazer lembrar, implicitamente, que a imagem expressa nas palavras "ardendo, ardendo" é metafórica, embora se trate de uma metáfora que o próprio Sir John esteja sempre a desafiar E ele retoma essa imagem ao acompanhar seus recrutas ao fogo do inferno que será a Batalha de Shrewsbury "Uns pobres-diabos tão esfarrapados quanto Lázaro dos panos de decoração, a quem os cachorros do glutão lambem as chagas "

Por que a alusão ressurgue nesse contexto" Hal, observando as tropas de Falstaff, comenta "Nunca vi chusma mais miserável", ao que Falstaff responde "Ora, ora" Bons de sobra para serem espetados Carne para canhão Saberão encher um fosso tão bem como os melhores Pois é, amigo homens mortais, homens mortais" Sena mais digno espetar indivíduos mais bem alimentados e vestidos" A afirmação não poderia ser mais reveladora os recrutas de Falstaff têm todas as qualidades necessárias carne para canhão, corpos para encher um fosso, homens mortais que estão ali para serem mortos, apenas para serem mortos, tanto quanto os que lhes são superiores, cuja "honra careteira" o Príncipe Hal há de valorizar Falstaff alistou os mais pobres, como o mendigo Lázaro, em contraste com o glutão em púrpura, por ele chamado de Dives, nome que não consta nem da Bíblia de Genebra nem da Bíblia na versão encomendada pelo Rei Jaime Dificilmente, Shakespeare ou Falstaff teriam lido Lucas em latim, em que o "homem rico" é um dwes, palavra que, em latim, quer dizer "rico", na verdade, à época de Shakespeare, Dives era nome comum, encontrado desde Chaucer na língua corrente Sir John, após isentar do serviço militar, mediante suborno, os abastados, reúne um belo grupo de Lázaros, que serão espetados e espedaçados no serviço dos dois Hennques, o pai e o filho Porém, de acordo com a sua personalidade carismática, Falstaff, marchando com

393

#HAROLD BLOOM

uma garrafa de xerez na cartucheira, observa "Deixei os meus farrapos de gente onde os apimentaram a valer dos cento e cinqüenta, escaparam apenas três, e assim mesmo em condições de só prestarem para mendigar o resto da vida nas portas da cidade" Falstaff realiza tudo o que dele podemos esperar, homem mortal, ele marchou à frente de seus Lázaros, arriscando-se ao lado deles em meio ao fogo cruzado O desprezo demonstrado por Sir John com relação à empreitada em si é sua grande ofensa contra o tempo e o Estado, o momento menos hipócrita de Hal é aquele em que grita com Falstaff "Como! Isto é hora de brincadeiras e de galhofas?", enquanto atira-lhe a garrafa que acabara de lhe arrancar da cartucheira em que esperava encontrar uma pistola A última alusão direta feita por Falstaff a Dives carece de qualquer referência a Lázaro, sendo dirigida a um alfaiate que lhe recusa crédito "Pois que seja condenado como um glutão rico, e que a língua se lhe tome ainda mais quente!" Visto que Falstaff está sempre teso, nem ele próprio nem nós o associamos a Dives E cruel a ironia de que Sir John acabe seus dias como Lázaro, rejeitado pelo novo Rei, de modo a ser admitido ao "seio de Artur", e, sem sombra de dúvida, Shakespeare não concordaria muito com a maioria dos críticos modernos, praticamente, unânimes ao considerarem justificada a rejeição de Falstaff, b espírito da desordem" Estão redondamente enganados com respeito a essa grande representação da personalidade humana, e

retomo aqui a parábola de Jesus, pela última vez A interpretação implícita dada por Falstaff ao texto é niilista seremos condenados, como Dives, ou salvos, como Lázaro, antítese na qual perdemos o mundo que há de vir ou o mundo em que vivemos Emerson dizia "Outro mundo? Não existe outro mundo, o mundo é aqui e agora" Falstaff é bastante pragmático para concordar com Emerson, e não encontro em Shakespeare qualquer indicação de que desejasse reunir-se com Falstaff no seio de Artur, ou com Lázaro no seio de Abraão Falstaff é o poeta da prosa que valoriza o "aqui e agora", e creio que, para Sir John, o "aqui e agora" é o que chamamos de "personalidade", em vez de "personagem"

É extremamente difícil, mesmo doloroso, deixar Falstaff, pois nenhum outro personagem literário - nem mesmo Dom Quixote ou Sancho

394

HENRIQUE IV

Pança, tampouco Hamlet - parece-me tão infinitamente capaz de instigar o pensamento e provocar emoção Falstaff é um milagre na criação da personalidade, e seus enigmas equiparam-se aos de Hamlet Ambos têm, acima de tudo, uma voz absolutamente individual, nenhum outro personagem da literatura ocidental a eles se equipara em domínio de linguagem A prosa de Falstaff e o verso de Hamlet oferecem-nos uma música cognitiva capaz de nos extasiar e de conduzir a nossa mente aos limites da reflexão Ambos estão além da nossa mais elevada reflexão, e possuem uma imediação que, no sentido pragmático, constitui uma presença real, o que, segundo a maioria dos atuais teóricos e ideólogos, a literatura não pode sequer insinuar, quanto mais sustentar Mas Falstaff persiste, tendo já se passado quatro séculos, e há de persistir por séculos vindouros, quando os sabichões e recalçados hoje em voga caírem no esquecimento Samuel Johnson, o melhor e o mais moral dos críticos, amava Falstaff quase que a contragosto, em parte porque Sir John era imune à linguagem afetada, mas, principalmente, porque a alegria do cavaleiro avantajado" era contagiante e conseguia espantar, ainda que por pouco tempo, a terrível melancolia de Johnson Schlegel, apesar de sua seriedade germânica, observou, com perspicácia, a falta de malícia em Falstaff, mas deveria ter ido mais adiante e frisado que Sir John é, também, desprovido de censura, livre do que Freud chamaria uberich, o superego Todos nós batemos no próprio peito, Falstaff, sensato e sagrado, não o faz, e insta-nos a imitá-lo Falstaff nada tem da selvagem de Hamlet, ou de Hal Falstaff tem a Bênção, no sentido original de Javé mais vida Todas as contradições de sua complexa natureza elucidam-se na exuberância do seu ser, na paixão pela vida Muitos de nós nos tomamos máquinas, no cumprimento de nossas responsabilidades, Falstaff é a nossa reprimenda mais contundente e eficaz Estou ciente de que cometo o Pecado Original denunciado pelos historicistas - de todas as gerações -, e pelos formalistas também exalto Falstaff além do âmbito das peças em que ele figura, nas duas partes de Henrique IV e no relato de sua morte, segundo Mistress Quickly, em Henrique V Tal pecado, tanto quanto a Bardolotna, para mim, sugere a salvação Não importa o número de

395

#HAROLD BLOOM

vezes que eu releia as obras de Shakespeare, ou que as analise em sala de aula, ou me submeto ao que hoje passa por montagem teatral, como qualquer outra pessoa, restam-me lembranças, de linguagem ou imagens, ou mesmo de uma determinada imagem. Enquanto escrevo este texto, surge diante de mim o Falstaff criado por Richardson, imagem da perfeição no processo de composição de um grande papel shakespeariano. Porém, tanto quanto Hamlet, Falstaff é mais do que um papel. Hamlet e Falstaff tomaram-se a nossa cultura.

O que podemos fazer com personagens literários e dramáticos que são verdadeiros gênios? De um

lado, pouco sabemos sobre a pessoa de Shakespeare,- de outro, somos capazes de depreender que o dramaturgo investiu muito de si em Hamlet e em Falstaff. Ambos são enigmáticos, além de adeptos da auto-revelação, e jamais conseguimos precisar o ponto em que, subitamente, o mistério envia-nos um sinal. Hamlet, conforme já argumentei, parece, às vezes, uma pessoa "de carne e osso" cercada de atores,- é de uma profundidade ímpar, comparado aos que estão à sua volta. Em contrapartida, Falstaff pode parecer um grande ator, um Ralph Richardson, cercado por meras pessoas "de carne e osso", visto que até mesmo Hotspur e Hal são banais quando contracenam com Falstaff. O duelo entre os dois é uma espécie de digressão, pois o que nos interessa é o que Falstaff dirá em seguida. Quando Douglas ataca Falstaff, nossa vontade é que o escocês brigão faça logo o que tem de fazer e saia de cena, para podermos apreciar a ressurreição de Falstaff. O maior tributo que Shakespeare confere a Falstaff, desmentindo a própria promessa feita ao público, é não permitir que Sir John entre em cena em Henrique V. O criador bem sabia da magnitude de sua criatura. Não precisamos de Henrique V, e ele não precisa de nós. Falstaff precisa do público, e sempre o cativa. Precisamos de Falstaff porque temos tão poucas imagens de um vitalismo autêntico, e um número ainda menor de imagens de liberdade humana que sejam convincentes.

396

18

AS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR

Embora a peça que é objeto de discussão do presente capítulo (ou, talvez, Os Dois Cavalheiros de Verona) seja, no meu entendimento, a comédia mais superficial escrita por Shakespeare, quem poderia ver com maus olhos uma obra que serviu de base para o Falstaff, de Verdi? Contudo, de início, gostaria de declarar que o herói-vilão de As Alegres Comadres de Windsor é um impostor inominável que se faz passar pelo grande Sir John Falstaff. Para não me render ao usurpador, a ele me refiro, ao longo desta breve discussão, como o pseudo-Falstaff.

Consta que Shakespeare tenha escrito As Alegres Comadres no interstício das duas partes de Henrique IV, para atender a Rainha Elisabete, que lhe solicitara uma peça em que Sir John estivesse apaixonado. A farsa, subgênero para o qual Shakespeare possuía talento inato, toma-se superficial em As Alegres Comadres, um exercício cansativo, uma reescritura, creio eu, de alguma obra anterior, seja de autoria do próprio Shakespeare, ou de algum outro autor. com muita perspicácia, Russell Fraser decifrou os elementos autobiográficos em As Alegres Comadres, em cujo texto é possível que Shakespeare esteja revidando desfeitas e ofensas sofridas no passado.

Eu acrescentaria que a peça contém algo de satírico, à custa de Ben Jonson, embora o alvo seja mais a arte do que a pessoa de Jonson. Um dos pontos positivos de As Alegres Comadres é demonstrar a alta qualidade das primeiras farsas de Shakespeare, A Come"dia dos Erros e A Megera Domada, quando comparadas à falsa energia

que

397

#HAROLD BLOOM

circula nessa humilhação do pseudo-Falstaff A peça contém inúmeros indícios da insatisfação de Shakespeare com relação à própria obra, bem como de uma pressa de chegar ao fim da ação o mais rapidamente possível

O trecho abaixo é o que há de melhor no pseudo-Falstaff

[A senhora Page] percorreu minhas formas exteriores com tão ávida curiosidade que o apetite de seus olhos parecia queimar-me como um espelho ustóno Esta carta aqui é para lhe ser entregue E ela, também, quem dirige a bolsa do casal, é um trecho da Guiana, rico em ouro e liberalidades Passarei a ser o coletor de ambas, e elas o meu tesouro, as minhas índias orientais e ocidentais, comerciando eu pelos dois lados Leva esta

carta para a senhora Page, e tu, esta outra para a senhora Ford

Vamos ficar ricos, rapazes! Vamos ficar ricos"

Seria esse o Falstaff mortal? Ou este

Vai buscar-me um quartilho de xerez, põe dentro uma torrada (Sai Bardolfo) Ora, ter vivido, para que me carregassem num cesto e me atirassem no Tâmis, como restos

de açougue" Bem, se eu cair em outra brincadeira como essa, quero que me tirem o cérebro, o

fritem em manteiga e o dêem a um cão, como presente de ano-novo Os patifes

me atiraram no rio com tanta despreocupação como se fossem afogar quinze cachorrinhos recém-nascidos e ainda sem vista Se o fundo do rio estivesse na mesma altura

do inferno, eu me teria afogado Sim, teria morrido afogado, se a margem não fosse tão baixa e

arenosa Morte essa que eu abomino, porque a gente estufa na água E

de que jeito eu ficaria, se viesse a estufar? Parecera a múmia de uma montanha

[in v]

398

AS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR

Nada tendo de espintuoso, em si, tampouco sendo capaz de provocar a espintuosidade de terceiros, esse Falstaff faria-me lamentar uma glória perdida, se eu não soubesse

ser ele um grandessíssimo impostor O fascínio desse Falstaff, na verdade, é o fato de que

Shakespeare nada desperdiça nele As Alegres Comadres de Windsor é uma peça

que o próprio Shakespeare parece desprezar, embora seja o autor da mesma Tratando a peça com desdém, Shakespeare elabora, às pressas, um "Falstaff que só serve

para ser carregado em um cesto e atirado no Tâmis Tal redução é comparável à representação de Cleópatra como uma lavadeira desbocada (como vimos em recente produção

britânica trazida a Nova Iorque), ou de Julieta como uma delinqüente (como vimos na tela)

Qualquer balofo enfiado dentro de um cesto provocará riso Para esse fim,

o personagem não precisa ser Falstaff, nem o autor Shakespeare Quando vemos Falstaff, disfarçado de velha gorda, levar uma surra, começamos a perceber que Shakespeare

abomina a situação e a si mesmo por ter concordado em escrever a peça A indignidade final vem na forma de um pseudo-Falstaff, chifrudo e acorrentado, vítima de uma

farsa sadomasoquista e, quem sabe, de um rompante de insatisfação pessoal da parte do próprio Shakespeare Ao miserável impostor, tendo levado beliscões e sofrido

queimaduras da parte de duendes traquinas, será, finalmente, permitida uma resposta mais ou menos digna do verdadeiro Falstaff Respondendo ao reverendo galés, diz

esse Falstaff

"Queixo" e "manteiga"i Ter vivido tanto, para ser objeto da zombaria de um sujeito que estrofia dessa maneira o inglês? Isso é mais do que suficiente para produzir

a ruína da libertinagem e dos noctívagos de todo o reino

[Vv]

Trata-se de um mero vestígio do verdadeiro Falstaff, mas é tudo o que nos será oferecido na peça em questão Temos, portanto, um festival de sadomasoquismo digno

do episódio "Nighttown" em Ulisses, de James Joyce, embora não chegue à altura do virtuosismo de Joyce no que concerne ao jogo de palavras O Falstaff imortal criado

por Shakespeare

399

#HAROLD BLOOM

é submetido à terrível (e final) execração pública, mas mantém-se digno e, até certo ponto, nobre, e consegue resguardar uma dimensão de pathos, sendo um Lázaro

a contracenar com um Henrique V que é um Dives vestindo púrpura. Tudo o que o pseudo-Falstaff consegue resguardar é o traseiro/ compartilho, inteiramente, da indignação

de A. C. Bradley, e melhor do que ele não poderia expressá-la:

[Falstaff é] obtuso, enganado, tratado como roupa suja, espancado, queimado, espetado, ridicularizado, insultado e, pior que tudo, surge arrependido e com função

didática. E horrível.

É preciso ganhar a vida, mas por que Shakespeare submete a uma situação dessas um personagem que representa a própria espirituosidade do autor, no que ela tem de mais triunfal? Certa vez, em Yale, assisti a uma montagem dessa mixórdia, encenada, supostamente, com pronúncia shakespeariana, e senti o grande alívio de nem sempre entender o que era falado no palco. Algumas feministas especulam que Shakespeare, embora ainda aos trinta e três anos de idade, já receasse a perda de vigor sexual, e teria punido o pseudo-Falstaff em lugar de si mesmo. Nessa ótica, *As Alegres Comadres de Windsor* seria um espetáculo de castração, com as alegres comadres deleitando-se no processo de emasculação. Sem comentários.

Resta-nos a indagação: por que Shakespeare submete o pseudo-Falstaff a tamanha dilaceração, por que faz de "Sir John apaixonado" uma vítima, um tonto? Dramaturgo de carreira, habituado a ceder a patronos, censores e a se adaptar às montagens encenadas diante do monarca, Shakespeare, no íntimo, guardava mágoas e escondia receios raramente expressos. Tinha plena consciência de que o sombrio Serviço Secreto de Walsingham havia executado Christopher Marlowe e torturado Thomas Kyd, causando-lhe morte precoce. Hamlet morre de pé, por assim dizer, gozando de uma transcendência não disponível a Shakespeare, o homem, e o verdadeiro Falstaff morre em seu leito, brincando com as flores e com os próprios dedos, com certeza, cantando o prazer de uma boa mesa, para ele preparada em meio aos inimigos. Desco-

400

AS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR

nhecemos os detalhes da morte de Shakespeare. Contudo, alguma coisa que ele, talvez, visse no verdadeiro Falstaff, rejeitado por aquele que mais amara, e solitário, como o poeta dos Sonetos, pode ter feito com que Shakespeare receasse ser humilhado. Minha conclusão é que, nessa peça de qualidade questionável, Shakespeare defende-se de medos pessoais fazendo de Falstaff um bode expiatório.

401

#19

HENRIQUE V

Essa obra brilhante e complexa será sempre célebre. Só não posso afirmar que a fama decorre de um "equivoco" porque toda e qualquer razão da popularidade eterna de Shakespeare, de uma maneira ou de outra, será correta. Mesmo assim, Henrique V é, nitidamente, uma peça inferior às duas partes de Henrique IV. Falstaff já não existe, e o Rei Henrique V, amadurecido e poderoso, é menos interessante do que o ambivalente Príncipe Hal, cujo potencial era bem maior. O grande poeta irlandês W B Yeats, na obra *Ideas of Good and Evil*, apresenta um comentário clássico sobre essa perda estética [Henrique V] tem os vícios vulgares, os nervos descontrolados, de alguém destinado a governar uma gente violenta, e é tão "amigo" de seus amigos que os enxota porta afora quando lhes é chegada a hora. É impiedoso e implacável como as forças da natureza, e o ponto alto da peça por ele protagonizada é a maneira como seus antigos parceiros saem de cena desiludidos, a caminho do cadafalso.

Faço minha a leitura de Yeats, mas a leitura da maioria dos estudiosos de Shakespeare seria outra. Hoje em dia, a grande popularidade de Henrique V decorre dos filmes realizados por Laurence Olivier e Kenneth Branagh, baseados na peça. Ambas as fitas são empolgantes celebrações de patriotismo, exuberantes e bombásticas, características que são frutos da criação do próprio Shakespeare, e embora não nos seja possível

402

HENRIQUE V

precisar o grau de ironia existente na obra, podemos, sem dúvida, conjecturar

Nós, poucos, nós, os poucos felizardos,

nós, pugilo de irmãos" Pois quem o sangue
comigo derramar, ficará sendo
meu irmão Por mais baixo que se encontre,
confere-lhe nobreza o dia de hoje
Todos os gentis-homens que ficaram
na Inglaterra julgar-se-ão malditos
por não terem estado aqui presentes,
e hão de fazer idéia pouco nobre
de sua valentia, quando ouvirem
alguém dizer que combateu conosco
neste dia de São Cnspimano

[IV in]

Assim fala o Rei, pouco antes da Batalha de Agmcourt Está emocionado, nós também nos
emocionamos Mas nem nós nem ele próprio acreditamos em uma palavra sequer dessa
célebre fala Os recutas que lutam ao lado de seu monarca não se tornarão gentis-homens, muito
menos nobres, e a "maldição dos ausentes" é imprecação um tanto exagerada,
quando se trata de uma apropriação de terras de cunho impenalista que só durou enquanto Henrique
V vivia, conforme o público de Shakespeare tinha pleno conhecimento
Hazlitt, com característica eloqüência, revela-se, tanto quanto Yeats, o grande exegeta de Henrique
V e de sua respectiva peça
Foi um herói, isto é, estava disposto a sacrificar a própria vida pelo prazer de destruir milhares de
outras vidas [] Como é possível, então, simpatizarmos com
ele? Ele nos é simpático na peça Lá está ele, um monstro tão amável, um esplêndido espetáculo []
403

#HAROLD BLOOM

É impossível superar tal descrição, no entanto, será que, mesmo amadurecido, o Príncipe Hal pode
ser resumido a um monstro amável, um esplêndido espetáculo" Sim,
pois Falstaff é banido, Bardolfo, enforcado, e um rico aprendizado de espintuosidade foi, em parte,
desperdiçado A visão irônica de Shakespeare é, ainda hoje, altamente
relevante, o poder mantém suas características ao longo do tempo O Henrique V norte-americano
(na opinião de alguns) foi John Fitzgerald Kennedy, que nos trouxe
o episódio da Baía dos Porcos e o incremento da aventura no Vietnam Estudiosos podem moralizar
e historncizar à vontade, mas não nos convencerão de que Shakespeare
(seja como dramaturgo ou como indivíduo) preferisse o monstro amável ao gênio de Falstaff, ou o
esplêndido espetáculo de Henrique V a vitalidade e versatilidade
das duas partes de HenncjuelV

Em Henrique V, dois religiosos exploradores, o Arcebispo de Cantuána e o Bispo de Ely, financiam
a campanha francesa, de modo a salvar do confisco real as propriedades
da Igreja, ambos elogiam a devoção de Henrique, e o próprio Rei tem o cuidado de informar-nos o
quanto é cristão Em Agincourt, ele reza e pede a Deus a vitória,
prometendo verter mais lágrimas de arrependimento pelo fato de seu pai ter morto Ricardo II, em
seguida, ordena que todos os prisioneiros de guerra franceses sejam
degolados, o que é levado a termo Recentemente, a carnificina tem sido alvo de reflexão crítica,
mas isso não alterará a popularidade de Henrique V, seja entre estudiosos
ou cinéfilos Henrique tem uma espintuosidade brutal e uma brutalidade sagaz, qualidades
necessárias a um grande rei A figura histórica de Henrique V, morto aos trinta
e cinco anos, foi um sucesso, na guerra e no poder, sem dúvida, o rei inglês de mais pulso antes de
Henrique VIII A atitude de Shakespeare com relação a Henrique
V (em termos da peça) é indefinida, o que nos permite chegar às nossas próprias conclusões com
respeito ao traidor de Falstaft Baseio-me na posição de Yeats, cuja
visão sobre Shakespeare e o Estado apresenta poucos aspectos em comum, tanto com os idealistas
antiquados quanto com os materialistas culturais da nova ordem

HENRIQUE V

Shakespeare pouco se importava com o Estado, fonte de todos os nossos julgamentos, a não ser pelos espetáculos e pelo esplendor, pelas rebeliões e batalhas, pela combustão do coração incivilizado

Quando pensava em Estado, Shakespeare lembrava-se, primeiramente, do assassinato de Marlowe, da tortura e do sofrimento a que Thomas Kyd fora submetido e da estigmatização do i n quebra n tá vê l Ben Jonson Tudo isso, e mais, subjaz ao grande lamento que consta do Soneto 66

E a perfeição, num erro, desgraçada E a força ao coxo ceder na contenda E a autoridade amordaçando a arte

O censor, externo e interno, perseguia Shakespeare, cauteloso em decorrência do destino terrível que estava reservado a Marlowe Pelo exposto, concordo com a conclusão

de Yeats, de que Henrique V, a despeito de toda exuberância, é uma peça irônica

Shakespeare não via Henrique V da mesma maneira que via as grandes almas de sua procissão visionária, mas com certo contentamento, como quem contempla um cavalo

belo e fogo, e conta a história, como o faz em todas as suas histórias, com ironia trágica

A peça é de tal modo centrada em Henrique V que a ironia não se torna logo evidente o único papel substancial é o do rei-guerreiro A morte de Falstaff, no relato

de Mistress Quickly, não traz de volta à cena aquele grande espírito, e o velho Pistola não chega aos pés do seu mentor Fluellen é razoavelmente caracterizado, embora

limitado, a não ser, talvez, quando Shakespeare, com astúcia, vale-se do capitão galês para apresentar-nos uma analogia irônica à rejeição de Falstaff

FLUELLEN

Creio que foi mesmo na Macedônia que Alexandre nasceu.

* Tradução de Jorge Wanderley, op cií, p 136 [N T]

#HAROLD BLOOM

Digo-vos gabitação, que se abnrdes um mapa do mundo, e comparardes a Macedônia e Monmouth achareis que as situações, ora vede, são semelhantes Há um no na Macedônia

e há também um em Monmouth chama-se Wye de Monmouth, mas neste momento não tenho no cérebro o nome do outro no Pouco importa é como se fossem um só, igualzinhos

como estes dedos, sendo certo que há salmão em ambos Se estudardes bem a vida de Alexandre, vereis que a de Henrique de Monmouth se lhe assemelha indiferentemente

bem, porque em todas as coisas há semelhanças Alexandre - Deus o sabe, como vós também o sabeis - em suas raivas, em suas fúrias, em seus acessos, em suas cóleras,

em seus humores, em seus desgostos, em suas indignações e, também, por ter ficado um pouco intoxicado no cérebro, em suas cervejadas e nos seus arrebatamentos, ora

vede, matou o seu melhor amigo, Cl i to

GOWER

Nisso o nosso rei não se parece com ele, porque não matou nenhum dos seus amigos

FLUELLEN

Não fica bem, tomai nota do que vos digo, tirardes-me da boca as histórias, antes de eu as ter contado e concluído Estou falando por metáforas e gombrações assim

como Alexandre matou o seu amigo Clito, por estar em suas canecas e em suas cervejas, assim também Henrique de Monmouth, estando em seu juízo perfeito e bom entendimento,

expulsou o cavaleiro avantajado, que era repleto de graças e princadeiras, chacotas e zombanas Esqueci-me do nome dele

GOWER

Sir John Falstaff

[IV viu]

Embriagado, Alexandre matou o amigo Clito, e Shakespeare nos faz lembrar, ironicamente, que

Hal, "estando em seu juízo perfeito e bom

406

HENRIQUE V

entendimento", "matou seu melhor amigo, o homem "repleto de graças e "pncadeiras", chacotas e zombanas" Conforme argumenta Fluellen, os grandes conquistadores, ou opressores, têm muito em comum Henrique V, sem dúvida, não é centrada em Falstaff, a peça pertence à "estrela da Inglaterra", cuja espada foi forjada pela Fortuna

Contudo, a ironia é palpável e constante, e vai além da minha feroz defesa de Falstaff Incitando a tropa em Harfleur, o Rei glonfica os antepassados dos soldados,

chamando-os de "Alexandres" Henrique V é político extremamente hábil, guerreiro impiedoso, homem de um carisma incomparável Juntamente com Shakespeare, sentimo-nos,

a um só tempo, fascinados e decepcionados com o Rei, embora a decepção seja sutil Não nos distanciamos totalmente do brilhante aluno de Falstaff De certo modo,

a hipocrisia do Rei Henrique é mais aceitável do que a do Príncipe Hal, pois o rei-guerreiro não é um jovem atilado que se esforça para vencer na vida Henrique V

tem nas mãos a Inglaterra e os ingleses, conquista a França e a princesa, se não os franceses, e morre jovem, conforme Alexandre, outro grande conquistador Para

esse ideal de monarca, a lealdade pessoal é algo descartável Bardolfo é enforcado, e talvez Falstaff o fosse, caso Shakespeare se arriscasse a apresentar a maravilha

cômica por ocasião da campanha francesa Quando lemos o texto ou assistimos a uma encenação da peça, toca-nos algo de uma maneira bastante sutil

Henrique lamenta-se de não ser livre por ser rei, mas o ex-príncipe é extremamente irônico e aprendeu uma das lições mais úteis ensinadas por Falstaff resguardar

a liberdade, enxergando através de toda e qualquer idéia de ordem e código de conduta, seja de caráter cortês, moral ou religioso Shakespeare não nos permite chegar

ao verdadeiro eu de Hal/Hennque V, um rei é sempre um tanto dissimulado, e Henrique é um grande rei Hamlet, infinitamente complexo, toma-se um papel diferente cada

vez que é desempenhado por um grande ator Henrique V é velado, em vez de complexo, mas a consequência prática disso é que o desempenho de um determinado ator não

será parecido com o de outro Henrique V ou O cjué Quisms bem poderia ser o título da peça Shakespeare certifica-se de que mesmo as ironias mais pungentes

407

#HAROLD BLOOM

não são capazes de resistir à visão do coro, que idolatra "o Harry guerreiro", o verdadeiro modelo ou "espelho de todos os reis cristãos". Ainda que detectemos uma duplicidade nessas palavras, o coro nos cativa, com o "retrato pálido de Henrique / na calada da noite".

Não será preciso que Shakespeare nos lembre que Falstaff, com sua vasta inteligência e imensurável espirituosidade, amava profundamente Hal. Ninguém poderia amar

Henrique V, mas ninguém poderia tampouco a ele resistir. Pode ser um monstro, mas é extremamente amável. E uma grande personalidade shakespeareana - não chega perto

de Hamlet ou Falstaff, mas é maior do que Hotspur. Henrique V tem o fascínio de um Alexandre que aposta tudo em uma única campanha militar, mas trata-se de um Alexandre

dotado de interioridade, muito bem explorada em seu potencial pragmático. Na visão de Henrique, o eu interior em expansão requer um reino maior, e a França é a região

destinada a alojar tal crescimento. A culpa de Henrique IV pela usurpação e pelo regicídio há de ser expiada através de conquistas, e a exploração e rejeição de

Falstaff será incrementada por meio de um novo sentido da glória de Marte e da monarquia. Os antepassados esvanecem-se, ofuscados pelo brilho da apoteose majestática.

As ironias continuam presentes, mas que peso terão nesse espetáculo tão esplendoroso? Falstaff detém mais do que o coração de Shakespeare,- Falstaff é mente, enquanto

Henrique é política. Mas política é material excelente para espetáculo, e algo em cada um de nós

reage à celebração presente em Henrique V. Militarismo, brutalidade, hipocrisia religiosa - tudo é ofuscado pelo carismático rei-herói da Inglaterra. Tudo isso muito contribui para a qualidade de Henrique V, mas Shakespeare encarrega-se de nos fazer lembrar dos limites da peça.

PARTE VI

AS "PEÇAS-PROBLEMA"

408

#20

TRÓILO E CRÉSSIDA

A questão do gênero dramático, tão mutável em Shakespeare, é especialmente perturbadora em Tróilo e Créssida, peça que já foi classificada como sátira, comédia, drama histórico, tragédia, ou "o que quiseres". A peça é o legado mais amargo deixado por Shakespeare, niilista como as duas comédias que viriam logo a seguir, Bem Está o cjuê Bem Acaba e Medida por Medida. É, também, a obra mais difícil e elitista do dramaturgo. Um pouco da aura de Hamlet permanece em Tróilo e Créssida, presumivelmente, escrita em 1601-1602.

Devemos supor que a peça tenha sido escrita para ser montada no Teatro Globe/ porém, pelo que consta, jamais teria sido encenada naquele espaço. Por quê? Só podemos conjecturar, mas a idéia de que Shakespeare e sua companhia considerassem a peça um fracasso parece improvável, se levarmos em conta a força intrínseca da mesma, bem como a história de sua encenação ao longo do século que ora termina. Alguns especialistas argumentam que a peça teria sido alvo de uma ou duas montagens de caráter privado, na corte, ou encenada diante de um público composto de advogados, mas o tino comercial de Shakespeare toma tal argumento um tanto fraco. Já foi dito, corretamente, que Tróilo e Créssida seria a peça mais sofisticada do cânone shakespeariano,- no entanto, seria mais intelectualizada do que Trabalhos de Amor Perdidos, ou mesmo Hamlet. Talvez, algum dignatário tenha feito Shakespeare ver que Tróilo e Créssida poderia ser interpretada como sátira contundente ao

411

#HAROLD BLOOM

Conde de Essex (uma vez deposto), possivelmente, modelo do ultrajante Aquiles da peça, ou, quem sabe, o texto contenha uma sátira política que não mais podemos apreender?

Já a sátira literária é mais visível, a linguagem de Shakespeare ridiculariza o léxico floreado de George Chapman, que havia comparado Essex a Aquiles, e, em tom mais ameno brinca com o posicionamento moral de Ben Jonson Mas por que Shakespeare teria posto de lado essa obra maravilhosa é um verdadeiro mistério

Os heróis e as mulheres sofredoras cantados por Homero, e celebrados por Chapman no comentário por ele feito à sua própria tradução, são dissecados mais cruelmente por Shakespeare do que por Eurípedes, ou outros satiristas do presente século Tersites, identificado, na lista de personagens, como "grego disforme e maldizente",*

resume a peça, falando, quem sabe, em nome de Shakespeare

Quanta palhaçada" Quanta falsidade" Quanta velhacania E a causa de tudo isso, um comudo e uma prostituta Bonita querela, para suscitar partidos contenciosos e sangrá-los até à morte Caia a impigem seca na cara dos causadores disto, e que a luxúna e a guerra confundam a todos!

[II m]

A Questão de Tróia fica resumida a "um comudo e uma prostituta", Menelau e Helena, e a um bando de velhacos, tolos, cafetões, néscios e políticos que se fazem passar por iluminados, ou seja, às figuras públicas da época de Shakespeare e da nossa Contudo, a amargura da peça vai além dos limites da sátira, deixando-nos com uma impressão mais niilista do que seria de se esperar de uma "farsa heróica", ou de uma "paródia" Alguns críticos apontam, como origem de Tróilo e Créssida, a Guerra

dos Poetas, travada entre Ben Jonson, de um lado, e John Marston, Thomas Dekker e, talvez, Shakespeare, do outro Russell

Tróilo e Cressida e Timão de Atenas Tradução de Carlos Alberto Nunes Vol X São Paulo Edições Melhoramentos, s d Todas as citações referem-se a essa edição [N T]

412

TRÓILO E CRESSIDA

Fraser compara o "prólogo / armado" de Tróilo e Créssida - nitidamente, uma evocação do truculento Ben (que matou, em duelo, um outro ator) ao prólogo, também armado, que abre a peça de Jonson Poetaster (1601), um ataque aos dramaturgos rivais É admissível que Shakespeare, com intenção de parodiar Jonson e Chapman, tenha, a princípio, desejado criar uma peça que fosse uma espécie de anti-Poetaster, encenável e intensa Porém, uma vez iniciada, Tróilo e Créssida - que pode ser classificada como antitragédia, anticomédia e antidrama histórico - toma conta do autor, a ponto de ser difícil negar que uma amargura de caráter estritamente pessoal energize o texto Talvez, estejamos aqui revisitando a história que está por trás dos Sonetos, como tantos já apontaram, e Créssida seja mais uma versão da Dama Morena, conforme Rosalma, em Trabalhos de Amor Perdidos Guerra e luxúria, variações da loucura, são igualmente escarneadas na peça, mas o escárnio provocado pela batalha é sincero, e o rancor e a angústia da vida erótica são representados de maneira bem mais equívoca Tróilo e Créssida, embora seja obra rigorosamente unificada para o palco, na verdade, são duas peças A primeira, uma tragicomédia, trata a morte de Heitor, vitimado pelo covarde Aquiles e seus comparsas A outra encerra a "traição" de Tróilo por Créssida, que se entrega a Diomedes, ao ser obrigada a deixar Tróia e ir para o acampamento dos gregos Shakespeare aliena-nos, de tal maneira, com relação a Heitor e, ainda que em menor grau, a Tróilo, que a morte do primeiro não nos comove muito, e o ciúme do segundo pouco nos afeta O único patos que a peça poderia evocar decorreria de uma hipotética alteração introduzida por Shakespeare em uma das últimas aparições de Tersites, permitindo que o personagem fosse morto por Heitor, ou pelo filho ilegítimo de Príamo, Margarelonte Mas Tersites sobrevive a ambos os desafios

HEITOR

Quem és, grego? Adversário para Heitor? És de honra e posição? TERSITES

Não, não, sou um biltre, um laçoi injunador, um tipo crapuloso, simplesmente

413

#HAROLD BLOOM

HEITOR

Acredito no que dizes, vive.

[V,v]

O trecho anterior não está, realmente, à altura de Tersites, mas o abaixo está

MARGARELONTE

Volta-te, escravo, e combate.

TERSITES

Quem és ttP

MARGARELONTE

Um filho bastardo de Príamo.

TERSITES

Eu também sou bastardo, gosto de bastardos Sou bastardo por nascimento, bastardo pela nutrição, bastardo nas idéias, bastardo no valor, ilegítimo em tudo Um urso não morde outro, por que há de fazê-lo um bastardo? Toma cuidado, a batalha é nefasta para nós bater-se um filho de prostituta por causa de outra prostituta, é chamar sobre si a condenação eterna Adeus, bastardo"

MARGARELONTE

Que o diabo te leve, covarde"

[Vv.i]

Não creio que alguém possa se afeiçoar a Tersites, mas o personagem tem função clara, na leitura ou na encenação da peça trata-se de uma espécie de coro Sua condição de escravo tem impedido o apoio dos críticos marxistas e materialistas culturais da atualidade, embora o desagrado possa decorrer do fato de o personagem ser desbocado demais para o gosto de professores, além do que a sátira à luxúria feita por Tersites é tão politicamente incorreta quanto é totalmente correta a sua hostilidade com relação à guerra Tersites pertence à camada inferior do cosmo shakespeariano, tendo como companheiros Parolles,

TRÓILO E CRESSIDA

Autólico, Bernardmo e Pistola, entre outros Presumivelmente, Tersites, como qualquer escravo, fora arrastado à força para participar da Guerra de Tróia, mas seu palavrão seria o mesmo, estivesse ele em qualquer uma das Ilhas Gregas Mas suas invectivas escabrosas têm uma força especial em Tróia, onde, segundo suas próprias palavras, a causa de tudo é "um comudo e uma prostituta"

É importante reconhecer, no entanto, que, apesar de toda a baixeza, Tersites é, pragmaticamente falando, quase um moralista normativo, os efeitos das críticas à guerra e à infidelidade amorosa por ele feitas dependem do valor por nós atribuído à paz e ao amor fiel Nesse aspecto, Tersites é um autêntico moralista negativo, ao contrário de Parolles, em Bem Está o <ue Bem Acaba, ou personagens tão variados como Lúcio, Pompeu e Bernardmo, em Medida por Medida Anne Barton argumenta, com eloquência, que Tersites considera a sua própria reatividade - a visão negativa que tem de todos - como algo endêmico na condição humana, e não exclusivo aos valentes gregos e troianos Talvez, mas o efeito dramático parece ser outro, retratados por Shakespeare e por Tersites, os heróis homéricos são inegavelmente egrégios com correção, Barton aponta a peça Orcstes, de Eurípedes, como um paralelo a Tróilo e Crésida, mas não dispomos de evidências de que Shakespeare conhecesse o texto de Eurípedes

Além disso, Eurípedes é, ao mesmo tempo, menos genial e menos cáustico do que Shakespeare, na melhor das hipóteses, quase todos os personagens em Tróilo e Crésida são tolos, de maneira que não deveríamos nos surpreender por não nos comovermos com o sofrimento de Tróilo, em seu ciúme - mas, até certo ponto, comovemo-nos Na grandeza de seu temperamento, no seu espírito generoso, Shakespeare permite a Tróilo atingir uma certa dimensão patética, e uma consciência espantosamente dividida

Todavia, a arte da caracterização, dominada por Shakespeare, está ausente em Tróilo e Crésida, mesmo nos papéis de Tróilo, Crésida, Heitor e Ulisses A essa altura, na obra shakespeariana, o processo de intensificação do ser já havia produzido Faulconbridge, em Rei João, Ricardo II, Julieta, a Ama e Mercúcio, Bottom, Pórcia, Shylock e Antônio,

415

#HAROLD BLOOM

Falstaff, Hal e Hotspur, Bruto e Cássio, Rosalinda, Hamlet, Malvílio e Feste Essa intensificação não existe nas comédias-problema Tróilo e Crésida, Bem Está o que Bem Acaba e Medida por Medida A profundidade do eu interior retornaria com Iago e Otelo, com Lear, seu Bobo, Edmundo e Edgar, e com Macbeth Antes de forjar Iago, Shakespeare interrompe a viagem ao interior do ser humano, as três comédias "sombrias" de 1601 - 1604 não nos propiciam grandes sondagens psicológicas, nem caricaturas e ideogramas no estilo de Marlowe e Jonson Tróilo e Tersites, Helena e Parolles, Isabela, Ângelo, o Duque Vicêncio e Bernardmo - todos são dotados de grande complexidade psíquica, mas mantêm-se opacos, e Shakespeare não nos diz quem ou o quê, na verdade,

eles são Talvez ele próprio não desejasse sabê-lo ou, por uma questão de sutileza dramática, preferisse manter-nos ignorantes a esse respeito Uma das várias conseqüências desse abandono temporário da revelação do personagem é um certo empobrecimento do mesmo somos levados a simpatizar menos com tais figuras do que com Rosalmda, ou Feste Uma conseqüência, mais peculiar, será observada sob o ponto de vista retórico diversas falas nessas três "comédias sombrias" assumem uma qualidade poética bem mais elevada quando extraídas do contexto As palavras de Ulisses sobre a idéia de ordem em Tróia, ou sobre a transitonidade da fama, por exemplo, produzem um efeito dentro da peça e outro, bastante diferente, fora da mesma, algo parecido com o que se observa na fala do Duque Vicêncio, que inicia com as palavras "Contai certo com a morte", quando ouvidas dentro e fora do contexto Político ladino, Ulisses parece eloqüente visto fora do contexto da peça, mas só parecerá grandioso dentro da mesma, enquanto os vocábulos sonoros do Duque só poderão nos convencer uma vez extraídos do contexto, sendo expostos em todo o seu vazio quando expressos no mundo equívoco de Medida por Medida

Tersites, Parolles e Bernardmo são as grandes exceções encontramse de tal modo inseridos nos contextos das respectivas peças que perdem força ao serem citados Colendge, a quem Tersites haveria de desagradar, chamou-o "o Caliban da demagogia", e, como Caliban, Tersites

416

TRÓILO E CRESSIDA

sugere uma condição apenas parcialmente humana (ao passo que o incrível Bobo, em Rei Lear, é quase nada humano) O que parece haver de menos humano com respeito a Tersites é o conselho irônico que Shakespeare nos oferece a tendência redutiva consome em chamam tudo que a cerca, conforme ocorrerá, embora de maneira bem mais destruidora, com lago, o encenador piromaniaco Graham Bradshaw considera Tersites "fatalmente redutivo, escleroticamente dogmático" No discurso de um crítico tão imparcial, "dogmático" parece-me uma palavra injusta Tersites pode ser um monomaniaco obsessivo, mas é também tão ultrajado quanto ultrajante Um indivíduo que divide seu tempo prestando serviços de Bobo a Aquiles e a Ajax, o primeiro, um valentão cruel, o segundo, um valentão imbecil, jamais será suficientemente redutivo, ainda mais se sua função dramática for a de atuar como coro Bradshaw considera Tersites um niilista, mas, a meu ver, o Bobo desbocado é o único personagem da peça que possui, de fato, uma noção exacerbada de valor intrínseco Tampouco será justo caracterizar o pobre Tersites como um dos "Complexos de Inferioridade" de Alfred Ader (mais uma vez, segundo Bradshaw) A virulência bastante consciente de Tersites contém um aspecto estranhamente auto-reflexivo, mas, devido à altendade do personagem, é difícil perceber o aspecto não-humano do mesmo Se formos capazes de nos perguntarmos, "Então, Tersites" Estás perdido no labirinto de tua fúria?", não estaremos totalmente perdidos Tersites não tem o menor prazer de ser um desvairado a expressar verdades odientas, e Shakespeare quer que vejamos no personagem apenas um sofredor Se é que podemos confiar em alguém na peça, esse alguém é Tersites, por mais perturbado que ele seja E quem na peça não engana, a um só tempo, a si mesmo e a terceiros? Já aponte a opacidade psíquica de Tróio e Créssida, e esse bloqueio interior é mais evidente em Tersites

Assim como Medida por Medida, Tródo e Críssida é capaz de desafiar qualquer interpretação coerente, sendo essa, talvez, a intenção de Shakespeare, que, mais até do que em Hamlet, constrói o drama sobre vertentes antitéticas Visto que não há um Hamlet nas duas peças

417

#HAROLD BLOOM

TRÓILO E CRESSIDA

mencionadas, e, nenhuma consciência abrangente o bastante para conter uma imensidão de anomalias, não temos como compreender Tróilo, ou o Duque Vicêncio, em Medida por Medida. Tróilo enfrenta contradições que lhe desafiam o intelecto, mas, pelo menos, cativa a nossa simpatia, ao contrário de Vicêncio, extremamente antipático em seu moralismo. Tróilo é insensato, propenso à autocomiseração, apaixonado pelo amor (e não por Créssida), um trapalhão, porém, é mais simpático do que seu irmão - e tenaz herói - Heitor, que nos causa tanta estranheza, em sua inconstância, avidez e vaidade. Não será de grande utilidade entender que em Tróilo e Créssida os objetivos de Shakespeare sejam satíricos, ou mesmo paródicos. Ainda que, em dados momentos, o texto pareça ridicularizar rivais de Shakespeare (George Chapman e Ben Jonson), não se trata de um romance que satiriza o amor cortês, conforme já afirmaram alguns críticos. A questão de Tróia não o interessa e, mesmo remetendo-se a Chaucer, Shakespeare distancia-se da sofisticação amável, afetuosa, encontrada na grande versão chaucenana dessa mesma história.

Existe uma amargura, de certa forma, tanto pessoal como impessoal, na versão shakespeariana dessa lenda essencialmente medieval (da qual Homero nada sabia). É possível que Tersites, o Caliban da demagogia, tenha levado Shakespeare à sombria aceitação final de Caliban, por parte de Próspero "este bloco / de escuridão é minha propriedade".

* Tróilo está para o amor assim como Heitor está para a guerra, Ulisses para a arte de governar e Aquiles para a supremacia agonística. São todos canastrões, maus atores. Em estupidez, Agamémnone, Nestor e Ajax equiparam-se muito bem, enquanto Créssida e Helena são prostitutas, uma troiana, a outra, espartana. Isso é forte demais para uma sátira, até mesmo para paródia. A atmosfera de Troia e Creusa nada tem de amena, ninguém sorri com indulgência diante dos atos e tormentos, das posturas e das falas nesse ambiente tumultuado. Pândaro, torturado por uma infecção venérea, é o emblema oposto de Tersites: será que preferimos as lamúrias do alcoviteiro ou as tiradas virulentas de Tersites?

* A Tempestade e A Comédia dos Erros. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Universidade de Bolso São Paulo. Tecnoprint, s.d., p. 101. [N.T.]

Os prazeres de Tróilo e Créssida, embora estranhos, são abundantes, a exuberância da inventividade de Shakespeare manifesta-se a cada instante. Quanto a Tróilo, talvez seja o personagem menos interessante da peça. Já no início, ele se encontra cego de amor, isto é, está de tal maneira consumido pelo ardor que sente por Créssida que não conseguimos distinguir entre o personagem e o sentimento. Colendge, em um dos comentários mais infelizes sobre a obra de Shakespeare, pedenos que acreditemos na superioridade moral de Tróilo, com relação a Créssida, Shakespeare demonstra o absurdo de tal julgamento. Créssida, vulgarmente falando, ontem e hoje, é para Tróilo o mesmo que para Diomedes objeto de desejo. Tróilo, príncipezinho troiano mimado e vaidoso, superestima-se como amante, e Colendge deixa-se levar pelo estratagema, chegando até a invocar a noção de "energia moral", enquanto afirma que Créssida afunda na desonra.

Seja qual for a distância social que separa os amantes, em momento algum, Tróilo avança a possibilidade de casar-se com Créssida, ou mesmo de ter com ela uma relação estável. O ciúme de Tróilo - muito maior, é claro, do que o de Otelo, ou o de Leontes, em Conto do Inverno - antecipa a comédia proustiana que trata do desejo possessivo de Swann por Odette, e de Mareei por Albertine. Para Tersites e, até certo ponto, para Ulisses, a situação é cômica, mas Tróilo não seria capaz de dizer, conforme Swann "E pensar que passei por tudo isso por uma mulher que nada tinha a ver comigo, que sequer fazia o meu estilo!" Créssida tem muito a ver com Tróilo, e faz bem o seu estilo - e o estilo de Diomedes, também - e de todos que vierem depois de Diomedes. Ela não é superior a Tróilo, e por que haveria de ser? Astutamente, Shakespeare corrige a Cnseyde de Chaucer, como assinalou, de maneira surpreendente, E Talbot

Donaldson, no livro *The Swan at the Well* (1985), um estudo da relação de Shakespeare com o seu mais autêntico precursor O narrador de Chaucer em *Troilus and Cnseyde* encontra-se perdidamente apaixonado pela protagonista, conforme observa Donaldson, ao passo que o próprio Chaucer, embora fascinado pela dama, faz-lhe

418

L

419

#HAROLD BLOOM

TRÓILO E CRÉSSIDA

certas restrições Porém, vale lembrar, comparada a Créssida, Cnseyde resiste muito mais ao assédio de Tróilo

Ambas as heroínas - em Chaucer e em Shakespeare - encontram-se socialmente isoladas, tendo apenas Tio Pândaro, ávido cafetão, como conselheiro Embora, na versão shakespearana, a beldade possua um atrevimento mais gracioso, concordo com Donaldson, que ambas, tão difamadas, desfrutaram da admiração e do afeto dos poetas que as criaram, no caso de Shakespeare, uma admiração um tanto voluptuosa Porém, Shakespeare é, necessariamente, bem mais chulo se padrões normativos pudessem ser aplicados aos personagens da peça (e não podem), Créssida seria uma prostituta - mas quem não o é, em Trátlo e Créstida? Tróilo, imaturo, capaz de enganar a si mesmo, pode não ser um garoto de programa, como Pátroclo, amante de Aquiles, mas prostitui-se em nome da honra militar, em nome de uma masculinidade autocentrada, que pode ser comercializada De Créssida, ele quer apenas uma coisa, e apenas para si, sendo esse, basicamente, seu conceito do amor cortês Ao perdê-la - por questões estritamente circunstanciais -, Tróilo não envida o menor esforço no sentido de resistir a tais circunstâncias Ele discute e luta para manter Helena ao lado de Paris (seu irmão), mas, nitidamente, considera Créssida inferior a Helena, pois deter Helena dá mais glória a Tróia do que seria o caso com Créssida

Shakespeare também segue Chaucer no que diz respeito à consciência dos personagens quanto ao seu papel na história literária, mas o efeito dramático em Shakespeare, comparado à perícia da narrativa de Chaucer, é um tanto curioso, e leva-nos a indagar a visão que o próprio Shakespeare teria de Tróilo e Créssida Tudo leva a crer que estejamos ainda sob o efeito do êxito de Hamlet, com sua audaciosa teatralidade, especialmente na cena em que Hamlet saúda os atores e, de repente, impele-nos à Guerra dos Teatros Como pode um encenador lidar com uma cena dessas?

TRÓILO

Oh luta excelsa"

corn a lealdade a lealdade desavir-se,

por querer ser mais leal! Os mais sinceros apaixonados dos futuros tempos, por Tróilo hão de jurar os sentimentos Quando seus versos cheios de protestos, de juras

e de símiles grandiosos carecerem de imagens, a verdade, lassa de tanta iteração, tais como tão fiel quanto o aço, como à lua as plantas, ao dia a luz, ao companheiro

a rola, o ferro ao ímã, ao próprio centro Sim, depois de esgotadas as imagens, como penhor mais alto da verdade hão de ver-me citado, finalmente, por ela própria,

assim "Tão verdadeiro quanto Tróilo", coroando, desse modo, seus versos e santificando os números CRÉSSIDA

Profeta possais ser

Se falsa eu me tornar, ou de um cabelo me afastar da verdade, quando o tempo ficar velho e esquecido de si próprio, e quando as gotas de água já tiverem gasto as

pedras de Tróia e o esquecimento cego houver devorado tantos burgos, vindo a se confundir possantes reinos com o nada empoeirado que a memória venha, de falsidade

em falsidade, em meio a todas as amantes falsas, mcrepar-me de falsa E quando houverem dito "Falsa como o ar, o vento, as águas, a incontável areia, ou falsa como

para a ovelha a raposa, ou como o lobo para o bezerro, o tigre para o cervo, para o filho a madrasta
" sim, que digam,

420

421

#HAROLD BLOOM

da falsidade o coração tocando "Falsa como Créssida1" PÂNDARO

Vamos, vamos O contrato está feito Selai-o, selai-o Servirei de testemunha Dai-me a mão, a vossa também, prima Se em qualquer tempo um de vós se mostrar infiel para o outro, já que tive tanto trabalho para aproximar-vos, que até o fim do mundo todos os pobres medianeiros tragam meu nome, chamai-os de Pândaro Que todos os homens constantes sejam Tróilos, as mulheres falsas, Créssidas, e todos os alcoviteiros, Pândaros Dizei amém

[in n]

Digamos "amém" a todos os Pândaros, mesmo se acharmos que não vale a pena equacionar Tróilo e constância, Créssida e mulheres falsas Shakespeare interrompe a ação da peça e nos faz perceber o quanto ele (e nós) deve(mos) a Chaucer A referida cena não expressa patbos, mas auto-alienação Tróilo, Créssida e Pândaro vêem-se a si mesmos como artistas que desempenham papéis em uma história célebre, com muita fama ainda à sua espera O efeito não é cômico nem satírico, e o diretor deve orientar os atores no sentido de representarem a cena com toda franqueza, como se os personagens desconhecessem estar afirmando a própria artificialidade Anteriormente, na mesma cena, Shakespeare prepara-nos para essa ingenuidade dramática, criando um grande hiato entre as extraordinárias observações feitas tanto por Tróilo quanto por Créssida e a sua própria - e palpável - falta de potencial cognitivo e emocional, o que lhes possibilita eloqüentes articulações No contexto, é espantoso que esses amantes ambiciosos possam proferir palavras tão contundentes - uma vez descontextualizadas TRÓILO

[] Nisto, minha senhora, é que consiste a monstrosidade do amor em ser infinita a vontade e limitada a execução em serem ilimitados os desejos, e o ato, escravo do limite

422

TRÓILO E CRESSIDA

CRÉSSIDA

Dizem que os amantes se prontificam a realizar mais coisas do que são capazes, reservando, contudo, habilidades que jamais terão oportunidade de exercitar, prometem executar mais de dez, mas só chegam a realizar menos do que a décima parte de um

[in n]

Quem (esteja amando ou não) pode esquecer que é "infinita a vontade e limitada a execução", que são "ilimitados os desejos, e o ato, escravo do limite"? Tenho memória prodigiosa, especialmente com relação à obra de Shakespeare, mas sempre custo a lembrar-me de que essa fala mordaz pertence a Tróilo "Vontade" aqui sugere "luxúna", Tróilo não nos parece ter o perfil do metafísico do amor, tampouco da luxúna, mas Shakespeare atribui-lhe falas impressionantes No que têm de mais intensas, tais falas transcendem o contexto sórdido da peça, na segunda cena do quinto ato, quando Tróilo e Ulisses espionam o encontro entre Créssida e Diomedes, enquanto Tersites espiona os espiões Shakespeare é nossa maior autoridade nos males do amor, da paixão Tróilo, sublime e doente de amor por Créssida, é aqui exemplo clássico da defesa contra o ciúme, na negação levada ao limite metafísico "Essa é Créssida" Ulisses, friamente, responde que sim, provocando, em Tróilo, um surpreendente rompante Não, é a Créssida, apenas, de Diomedes Se a beleza tem alma, não é ela, se a alma conduz à fé, e esta for santa, se a santidade é a máxima delícia dos deuses imortais, se a unidade houver uma certa ordem não era ela Oh loucura do verbo, que excogita razões contra e

a favor, na própria causai Bífida autoridade, onde revolta pode
a razão fazer sem detrimento, e a forma da razão assumir o erro, sem revolta causar Esta, a um só
tempo,

423

#HAROLD BLOOM

é e não é Créssida Dentro da alma trava-se-me uma luta muito estranha, de tal modo que fica o
indissolúvel mais separado do que o céu e a terra, sem que, no entanto,
mostre a larga brecha dessa separação o mais pequeno pertuito que passar deixasse o fio de Aracne,
tão sutil, quando rompido Evidência, Oh evidenciai Forte como
as portas de Plutão" Créssida é minha, pelos liames do céu a mim ligada Evidência, evidência tão
possante quanto o alto céu" Abertos, dissolvidos, frouxos estão
os liames do céu alto, e apertados em nós por cinco dedos os detritos da fé, do amor os restos, as
migalhas, fragmentos, as relíquias engorduradas de sua fé corroída,
a Diomedes agora estão ligados

[Vii]

A partir das palavras "Evidência, Oh evidenciai" temos aqui o lamento de um amante "traído", mas,
até então, a crise parece ser metafísica demais para Tróilo Estamos,
mais uma vez, diante de um paradoxo central às "comédias sombrias", ou "peças-problema"
shakespeareanas a força da fala transcende o contexto Tersites é o intérprete
ideal de tal contexto "Será que ele ainda vai mostrar jactância, apesar do que viu"" Ao negar o que
está diante dos olhos, Tróilo antecipa a negação hegeliana, com
a rejeição da tirania do fato O idealismo dialético de Tróilo é bem mais drástico "Esta, a um só
tempo, / é e não é Créssida" De natureza psicológica, e não filosófica,
a visão dupla de Tróilo tem menos a ver com o desmascaramento do êxtase do auto-engano
petrarquiano do que com a ignorância humana (ou presunção) que propicia

424

TRÓILO E CRESSIDA

a traição sexual Shakespeare permite-nos simpatizar um pouco, mas não muito, com Tróilo,
especialmente quando o amante carola volta a considerar Créssida como objeto
de desejo

os detritos da fé [de Créssida], do amor os restos, as migalhas, fragmentos, as relíquias
engorduradas de sua fé corroída, a Diomedes agora estão ligados

[V n]

Os "restos", claramente, designam a Créssida consubstanciai, assim como o seu juramento a Tróilo,
Tróilo é tão cortês quanto Créssida é fiel Da nossa parte, ficamos
perdidos em meio às ambigüidades a luxúna vence, mas a energia da vida não será julgada por
padrões escusos Shakespeare nega-se a ser Chaucer, um tanto ou quanto
apaixonado por sua Cnseyde, e (como sempre) nega-se a ser moralista Se Aquiles, o herói, não
passa do líder covarde de um bando de assassinos, se Ulisses é um político
demagogo, se Heitor é um trapalhão que morre por uma armadura espalhafatosa, se Tróilo nada tem
de Romeu, sendo apenas uma versão pobre de Mercúcio, o que haveria
Créssida de ser, senão uma rameira troiana" À exceção de Cassandra, que é louca, nessa peça, as
mulheres são prostitutas, e os homens gigolôs E com que desenvoltura
desempenham suas funções" A amargura generosa de Shakespeare aqui decorre da noção de que a
mente é profundamente contaminada pela luxúna, aquilo que D H Lawrence
condenava como "sexo na cabeça", o que nada mais é que uma outra versão do que William Blake
chamava, em tom satírico, "pensar com a genitália" O espírito em Tróia,
tanto quanto em todo o tempo e lugar, sofre do mal identificado por Hamlet O lema de Tróilo e
Créssida bem poderia ser os versos extraordinários do Ator Rei, em
Hamlet

E ainda está para ficar provado

Se o fado guia o amor, ou este o fado.

[III.11.]

425

#HAROLD BLOOM

Nada fica provado, seja em *Hamlet* ou em *Tróilo e Críssida*, precursor de Nietzsche na transposição de todos os valores, ainda rema em Tróia, assim como o fará em toda a obra shakespeariana subsequente. Na evolução entre o primeiro *Hamlet* (escrito por volta de 1588) e *Hamlet* (1601), vemos o Fantasma de Shakespeare passar de provável crente na ressurreição a questionador da mesma. Destituído de pai e filho, Shakespeare escreve uma versão final de *Hamlet* que parece ir além da fé cristã, propiciando uma transcendência estritamente secular. Nada é conseguido gratuitamente, e o nuísmo das "comédias-problema" é parte do custo dessa conversão. Contudo, trata-se de um custo revestido de um júbilo estranho o que há de mais importante em *Tróilo e Críssida*, *Bem Está* o *cjue Bem Acaba e Medida por Medida* é a exuberância negativa nelas encontrada, é quase como se tais peças tivessem sido escritas a partir de uma fusão de *Hamlet* e *Falstaff*.

Se *Tróilo e Críssida* tem um vilão, este não será o insignificante Aquiles. Depois de Tersites, o personagem mais genial da peça é Ulisses, que jamais diz aquilo em que acredita, e jamais acredita no que diz. Ulisses não é o melhor retrato do político segundo Shakespeare (vários clérigos disputam tal honra com vários reis), mas deve ter constrangido muitas figuras ilustres da corte, o que, mais uma vez, poderia explicar o fato de Shakespeare não ter conseguido encenar a peça no Teatro Globe. Ulisses representa o Estado, seus valores e interesses, é a noção da ordem em Tróia, o Contrato com a Grécia, no sentido de Gíngnch. Suas três grandes falas, todas comprometidas pelo contexto, qualificariam-no para liderar o Partido Republicano nos Estados Unidos, se não a Coligação Cristã Abertamente maquiavélica. Ulisses é mais do que um sofista excepcional. Possui grande energia, que outro demagogo, defensor da lei e da ordem, terá defendido, de maneira tão convincente, a opressão da hierarquia." Por seu intermédio, fala a eterna voz do Bem da sociedade

426

TRÓILO E CRESSIDA

Todas as coisas no poder se abrigam, o poder, na vontade, que se abriga, por sua vez, na cobiça. Ora, a cobiça, esse lobo de todos, tendo o apoio redobrado da força e da vontade, transforma logo em presa o mundo todo, para a si mesmo devorar por último

[I i"]

A linguagem de Ulisses é bastante diferente da vil retórica de Tersites, mas a essência é a mesma. Quem é o verdadeiro niilista, Ulisses ou Tersites? Um frio cortante emana das palavras de Ulisses quando este fala como mestre da espionagem esbabetana, como Walsingham ou Cecil, de quem Shakespeare, com toda certeza, suspeitava de haver exterminado Christopher Marlowe e torturado Thomas Kyd. Quando ouvimos as palavras de Ulisses, podemos imaginar por que Shakespeare ocultou essa peça brilhante. Num vigilante Estado há providência que conhece as partículas mais ínfimas de todo o ouro de Plúto, o fundo alcança dos mais negros abismos, consonante fica com o pensamento e, como os deuses, descobre a idéia nos seus berços mudos. Há na alma dos Estados um mistério com que jamais ousa meter-se a história de mecanismo muito mais divino do que possa exprimir a voz ou a pena. Todas as relações havidas entre vós e Tróia, senhor, são tanto vossas como nossas.

[IH.iii.]

427

#HAROLD BLOOM

Esse trecho sublime é duplamente blasfemo, uma vez que se volta contra o Serviço de Inteligência e (por implicação) contra o Mistério Divino em nome do qual o aparato

estatal professava operar, pois Igreja e Estado eram, ontem e (cada vez mais) hoje, uma só instituição É possível que Shakespeare tenha escrito essa fala perigosa para seu próprio prazer, um protesto contra o mal que havia destruído seus colegas dramaturgos Pode também ter sido provocada pela declaração abertamente polêmica feita por Ulisses a Aquiles pouco antes, talvez o momento mais poético da peça, se extraído do contexto

ULISSES

O tempo, meu senhor, carrega às costas um alforje de esmolas para o olvido, monstro que a ingratidão toma gigante Essas migalhas são os grandes atos do passado, que ficam devorados no instante em que são feitos, esquecidos tão logo que se afirmam A constância, caro senhor, é a única que o brilho sempre conserva da honra Já ter feito é estar fora da moda, como cota de armas enferrujadas, monumento de zombaria apenas O caminho do presente tomai, porque em picada tão estreita caminha sempre a glória, que uma pessoa, só, andar consegue Assim, ficai no atalho, porque o ciúme tem mil filhos que em briga vivem sempre Se cedeis o lugar ou do caminho direto vos desviais, a um tempo todos se precipitam, como em cheia as águas, e para trás vos deixam Ou, tal como um ginete valoroso caído na dianteira, transformai-vos

428

TRÓILO E CRÉSSIDA

em capacho da abjeta retaguarda,
que vos amassa e esmaga, o que eles fazem
no presente, conquanto muito menos
do que fizestes antes, sobrepuja
todos os vossos atos Porque o tempo
corn estalajadeiros muito em moda
se assemelha, que aos hóspedes apertam
de leve a mão, no instante da partida,
e de braços abertos ao que chega
tratam de segurar, como se em fuga,
porventura, estivesse A boa-vinda
sempre sorri, o adeus sai suspirando
Oh" Remuneração não queira o mérito
pelo que já passou
Pois a beleza, o nascimento, o espírito,
a robustez, o mérito no ofício,
a caridade, o amor, as amizades,
são escravos do tempo difamante,
por demais invejoso Um traço, apenas,
da natureza a todos faz parentes
é que todos louvores sempre tecem
ao mais recente adorno, embora feito
de material já velho, e em mor conceito
têm a poeira sob fina capa de ouro
do que o ouro empoeirado O olhar mais próximo
aprecia o mais próximo objeto

[111 m]

Essa sabedoria selvagem é resumida, com extraordinária acnômnia, nas palavras "Um traço, apenas, / da natureza a todos faz parentes", uma redução de toda a individualidade e realização pessoal expressa ante o lamento de Aquiles "Comoi Esquecidos estarão meus feitos?" E irônico que Shakespeare tenha aqui escrito a formulação definitiva da tristeza a que sua obra é menos suscetível Nesse texto sardômco, tão aberta-

429

#HAROLD BLOOM

mente cioso de Ben Jonson (que informa Ajax, tanto quanto Malvóho, em NottedeReis), talvez, a advertência de Ulisses seja mais uma bofetada em Jonson, cujo desejo de se celebrar como dramaturgo somava-se ao ressentimento diante da superioridade de Shakespeare Só podemos conjecturar, pois o "gentil" Shakespeare, com perspicácia, absteve-se de responder publicamente às críticas de Jonson A inveja e a difamação do tempo são universais, não apenas jonsonianas, e, sem dúvida, Shakespeare transcende a Guerra dos Teatros, quando "a caridade, o amor, as amizades" desaparecem no esquecimento, enquanto "O olhar mais próximo / aprecia o mais próximo objeto" Essa fala, a mais marcante de Ulisses, tem um aspecto, ao mesmo tempo, animador e desconcertante Considerar o olvido, o esquecimento total, um "monstro que a ingratidão torna gigante" é associar "Essas migalhas [que] são os grandes atos / do passado, que ficam devorados / no instante em que são feitos" com a "ingestão" de Créssida por seus amantes, associação essa que reitera as imagens da peça nas quais luxúria e gula se fundem Numa fantasmagora de extremo vigor, a caridade ilusória do tempo, "esmolos para o olvido", cede ao tempo, estalajadeiro em moda, que nos aperta de leve a mão no momento da partida, e abraça aquele que chega Tudo na peça - as delícias do amor, a ascensão e a queda de reputações em tempos de guerra, a oratória persuasiva do "raposão" Ulisses - fica resumido na pungente formulação "Aboa-vmदा / sempre sorri, o adeus sai suspirando" No gesto simbólico do ofício do alcoviteiro, tais palavras cobrem toda a ação, e anunciam as opções da peça Pândaro ou Tersites? O público não haverá de enlouquecer, como Cassandra, e surpreende-se alienado com relação a todos os gregos e todos os troianos Tersites é um redutlvo contador de verdades, por demais execrável e marginalizado para lograr qualquer identificação por parte do público Quanto a Pândaro, é rejeitado por Tróilo, como se o pobre cafetão fosse responsável por Créssida se voltar para Diomedes, não é para menos, a essa altura, Tróilo está um tanto ensandecido, além de totalmente autocentrado Nenhuma outra peça de Shakespeare chega ao desfecho com uma amargura tão explícita e, pode-se dizer, com um insulto direto ao público Pergunto-me, porém, se mesmo uma platéia sofisticada e intelectualizada como a que frequen-

430

TRÓILO E CRÉSSIDA

tava o pátio das Inns of Court* teria tolerado o ultraje contido na identificação final que Pândaro, destruído pela sífilis, proclama

Vós que o salão pisais do alcoviteiro, por Pândaro chorai o dia inteiro Se lágrimas vos faltam, peço vossos suspiros, não por mim, por vossos ossos Irmãos e irmãs, que à porta estais de guarda, meu testamento vem aí, não tarda Já feito ele estaria, se não fosse temer um pato de Winchester no alcouce Até lá you suar para aliviar-me, legando-vos meus males neste carne

[Vx]

O "pato de Winchester", que queria dizer prostituta sífilítica, não é platéia que aprecie Pândaro - mas quem haveria de ser? Talvez Shakespeare pretendesse encenar

Tródo e Créssida no Teatro Globe, ou em qualquer outro espaço, e, quem sabe, uma versão da peça não tenha levado alguma figura ilustre a advertir o sempre circunspecto Shakespeare de que, pelo menos nessa peça, ele fora longe demais Todo o quinto ato, gradualmente violento e desinteressante, pode ter sido a reação do dramaturgo a esse dilema Repito não dispomos de prova alguma de que a peça shakespeareana Tróilo e Créssida tenha sido encenada, onde quer que seja, antes do século XX, embora alguns estudiosos acreditem na possibilidade de a mesma ter fracassado no Teatro Globe, o que me parece bastante improvável Como drama, a peça possui a estranha aura do proibido, como se Shakespeare aqui ousasse invadir o domínio do Estado, prática inteiramente contrária a tudo que ele escreveu Chego a pensar na hipótese

de o quinto ato ter tido, originalmente, um outro final, escrito enquanto Shakespeare ainda alimentava esperanças de ver a peça encenada no Globe Medida por Medida aprofun-

Faculdade de Direito [N T]

431

#HAROLD BLOOM

da-se ainda mais em questões de alienação social e milismo, mas, a meu ver, é obra de caráter menos pessoal Os críticos que defendem a hipótese de Tróilo e Créssida dividir preocupações e sofrimento com os Sonetos parecem-me corretos Apesar da linguagem magnífica, Tróilo e Créssida deixa a desejar em termos do maior talento de Shakespeare a invenção do humano Nessa peça, algo que não conseguimos definir o impele contra a sua própria força como dramaturgo

432

21

BEM ESTÁ O QUE BEM ACABA

Se considerarmos o verdadeiro mérito dramático e literário de Bem Está o <ue Bem Acaba, constataremos que se trata da comédia shakespeana mais subestimada, especialmente quando comparada a obras anteriores, como Os Dois Cavalheiros de Verona e A Megera Domada Até o presente, assisti a apenas uma montagem de Bem Está o <ue Bem Acaba e, como a peça prossegue em sua longa história de impopularidade, dificilmente, terei a oportunidade de revê-la encenada Basicamente, um equívoco de interpretação perdura desde o tempo de Samuel Johnson, mestre entre os críticos shakespeanos Tanto quanto Johnson, não conseguimos tolerar Bertram, o jovem nobre - e grosseirão - a quem a admirável Helena ama Não se trata, absolutamente, da única relação desequilibrada em Shakespeare, de modo geral, as mulheres escolhem mal seus parceiros Porém, a escolha feita em Bem Está o (\m Bem Acaba parece ser a mais exasperante do cânone Bertram não possui uma só qualidade que o salve, chamá-lo de criança mimada não seria anacronismo Samuel Johnson repudiava, acima de tudo, o final feliz, em que Bertram se resigna ao contentamento da vida doméstica

Não consigo tolerar Bertram, nobre desprovido de generosidade, jovem desprovido de verdade, covarde que se casa com Helena e que a abandona, um libertino, quando ela sucumbe de tanta crueldade, ele foge para casa, para um segundo casamento, é

433

#HAROLD BLOOM

acusado por uma mulher a quem fez mal, defende-se mentindo, e ainda acaba bem Shakespeare teria apreciado a ironia de Johnson, de que Bertram "acaba bem" Bem Está o <ue Bem Acaba é de um ranço, com todo o ambiente cortês, comparável ao encontrado em Tróilo e Créssida e em Medida por Medida, até mesmo o título expressa uma sofisticada amargura Sendo Bertram nada mais do que um esnobe de cabeça oca, o foco de interesse da peça recai sobre Helena, e sobre Parolles, soldado impostor, cujo nome, bem a calhar, quer dizer "palavras", e que é objeto de uma verdadeira demolição, mais nos termos do código moral de Johnson do que de Shakespeare Muitos críticos não gostam de Parolles - não sei por quê, trata-se de um esplêndido patife, mais do que transparente na percepção de qualquer pessoa de bom-senso, o que, claro está, não se aplica a Bertram Os papéis de Parolles e Helena são os mais importantes da peça O máximo que um diretor pode conseguir com Bertram é fazê-lo lembrar um Clark Gable ainda jovem, solução adotada por Trevor Nunn na montagem a que assisti São numerosos os mancebos inconvenientes em Shakespeare, em termos de nuhdade, Bertram é especialmente nóxio

Yeats, lamentando o fato de sua amada, Maud Gonne, ter preferido desposar o rebelde MacBnde, vivenciou o princípio de Shakespeare, de que mulheres gloriosas escolhem homens sofríveis ou vazios

O certo é que a mulher bonita come
Doida salada quando mata a fome,
E o Como da Abundância está perdido
Uma vez que todos conhecemos exemplos vivos de uniões incompatíveis, é sempre um prazer
recorrer a Shakespeare em busca de entendimento sobre essa "doida salada"
Supostamente, desejosa de vingar-se do pai, que a submetera ao ritual das três caixas, de bom
grado, Pórcia aceita Bassâmo, amável e imprestável caça-dotes, e diz
" W B Yeats Poemas Tradução e Introdução de Paulo Vizioli São Paulo Companhia das Letras,
1994, p 95 [N T]

434

BEM ESTA O QUE BEM ACABA

Ai de mim, por que dizer "escolher"! Não posso nem escolher quem quero, nem recusar quem não
quero, pois os desejos de uma filha viva estão submetidos à vontade
de um pai morto *

[I u]

Tolamente, Júlia, em Os Dois Cavalheiros de Verona, apaixonou-se por Proteu, mas, vale lembrar,
um amante protético assume tantos disfarces que uma mulher bem mais
esperta poderia cometer o mesmo engano Hero, em Muito Barulho por Nada, casa-se com o fraco
Cláudio, mas é demasiadamente jovem para notar que ele é vazio Já em
Noite de Reis, temos um Shakespeare belo e desvairado a charmosa e ensandecida Viola apaixonou-
se pelo absurdo Orsino, enquanto Olívia morre de amores por Sebastião,
simplesmente, porque este é irmão gêmeo de Viola, sendo outro ensandecido, Sebastião deixa-se
devorar tranqüilamente O caso de Helena é bem diferente, e a paixão
romântica que nutre por Bertram parece ser, ao mesmo tempo, a ironia culminante dos casais
cômicos shakespeanos e algo que se aproxima de Keats

HELENA

[] Não conservo na [imaginação] traços fisionômicos além dos de Bertram Estou perdida Vida não
há onde Bertram não se ache Mas é o mesmo que amar um fulgente
astro e querer desposá-lo Está tão alto" Posso alegrar-me em sua luz radiosa e dela receber algum
reflexo, mas não mover-me nunca em sua esfera Minha ambição, desta
arte, se castiga Deve morrer de amor a corça tímida que aspirava a um leão para consorte

* A Comtimdoí Erros e O Mercador de Veneza Tradução de Barbara Heliodora R,ode Janeiro Nova
Fronteira, 1990, p 149 [N T]

435

#HAROLD BLOOM

ir

BEM ESTA O QUE BEM ACABA

Admirável, a um tempo, e doloroso era vê-lo a toda hora, desenhar-lhe na tela do meu peito os
lindos cachos, o arco dos supercílios, o olhar de águia, neste peito
tão ávido das linhas do menor traço de seu doce rosto Mas partiu, só restando à minha idolatra
paixão simples relíquias

[I i]

O grande, último soneto de Keats, "Fulgente astro, quisera ser tão firme"", faz ecoar a devoção de
Helena ao seu "fulgente astro", e pode-se dizer que o patos do
poema de Keats capta a ironia de Shakespeare Aqui, porém, a ironia de Helena volta-se contra a sua
própria "idolatra / paixão", a veneração petrarquiana do jovem
nobre ao lado do qual crescera Aqui, "imaginação" sugere, tanto da parte de Helena quanto de
Shakespeare, algo negativo, algo que, de maneira consciente, promove
o auto-engano

Shakespeare procura comover-nos com a capacidade que Helena tem de amar (exatamente o que
comoveu Keats), ao mesmo tempo em que constatamos que essa mulher admirável
comeu uma "doida salada" para matar a fome Bertram é "superior" a Helena, na escala social, e,

talvez, em aparência física, ademais, é ela o "fulgente astro", e ele pouco melhor do que Parolles, pois enquanto as suas realizações limitam-se à esfera militar, Parolles é um soldado fanfarrão, um impostor, mentiroso, parasita, muito mais interessante do que o beligerante e mulherengo Bertram Portanto, a primeira questão de Bem Está o que Bem Acaba seria como pode Helena se enganar tanto? Podemos tentar recompensá-la do erro de julgamento alegando que Bertram é imaturo, e que irá se modificar, mas Shakespeare indica-nos o oposto a criança mimada há de se tornar cada vez mais monstruosa, apesar da mãe, da esposa e do "Muito Barulho por Nada e Bem Esta o <{ue Bem Acaba Tradução de Carlos Alberto Nunes São Paulo Edições Melhoramentos s d Todas as citações referem se a essa edição [N T]

Rei - na verdade, como que para os provocar A obstinada Helena vence, mas paga muito caro conforme o público, sem dúvida, é levado a concluir Em sua incrível mestria na representação de personagens femininos (tão convincentes quanto os masculinos), Shakespeare reformula a questão, tomando-a bem mais interessante quem é Helena" Dispomos de informações sobre o pai de Helena, falecido, médico ilustre e amigo do Rei, mas não me recordo de qualquer referência à mãe de Helena A Condessa, mãe de Bertram, criou Helena como filha adotiva, e o amor entre a mãe de Bertram e a jovem é o sentimento mais admirável da peça Shakespeare é bastante competente quando, em suas peças, prescinde de pais e mães, sempre que tais figuras não são relevantes aos seus propósitos Nada sabemos da mãe de Goneril, Regan e Cordélia, é quase como se a mulher do Rei Lear fosse tão nula quanto, por exemplo, o primeiro marido de Lady Macbeth ou a mãe de Iago (até mesmo Iago, supostamente, teve mãe) Não vou aqui agradar a formalistas e materialistas, especulando sobre a infância de Helena, muito menos a de Iago Mas é importante acentuar o amor que Helena sente pela viúva, Condessa de Rossilhão, protetora da órfã Freud, shakespeariano também nesse particular, divide em dois tipos os objetos do desejo narcisista e projetado, a escolha de Helena em favor de Bertram passa, veementemente, por ambos Quanto ao narcisismo, Bertram, amigo de infância, é quem Helena desejava ser (rebento legítimo), ao passo que em termos de projeção, Bertram representa os pais perdidos, o dele próprio e o de Helena Portanto, o amor de Helena é predeterminado com uma intensidade incomum mesmo a Shakespeare, em cuja obra a contingência do amor carnal está quase sempre patente Não importa quem Bertram é ou deixa de ser Helena está fadada a amá-lo

Por conseguinte, devemos basear nosso entendimento de Bem Está o que Bem Acaba na constatação de que a capacidade de julgamento de Helena não é nem boa nem má, com efeito, sequer é questão de julgamento Helena, enquanto vida tiver, estará apaixonada por Bertram, pois trata-se de uma questão de identidade, de algo que ela sempre foi Shakespeare, que, com certeza, era infeliz no matrimônio, demonstra que casamento, raramente, é uma questão de escolha Sempre me

436

437

#HAROLD BLOOM

1

BEM ESTA O QUE BEM ACABA

apraz dizer aos meus alunos que a união mais feliz em Shakespeare é a de Macbeth e Lady Macbeth, feitos um para o outro" Por que se casam Otelo e Desdêmona, num casamento de tal modo desequilibrado que permite a terrível interferência de Iago" Não podemos responder a essa pergunta, em caráter definitivo, assim como não temos como identificar o motivo central da maldade de Iago Algo parece ausente dos relatos que Otelo e Desdêmona fazem de seu amor, mas esse algo é fundamental à natureza do casamento, a instituição humana mais singular, dentro e fora da obra shakespeariana No

casamento, Shakespeare sempre sugere, não somos nós que escrevemos, é a história que nos escreve

Não faz sentido analisar Parolles em relação a Falstaff, rei da espintuosidade e da liberdade, embora muitos críticos cometam esse erro O magnífico Falstaff é maior do que as peças que levam o nome de Henrique IV no título e, conforme argumento ao longo deste livro, aproxima-se, mais do que qualquer outro personagem, da representação do centro vital de Shakespeare, como pessoa Embora não seja o cosmo que é Falstaff, Parolles é o centro espiritual de Bem Está o que Bem Acaba, emblema do azedume que subjaz ao mundo da corte A amargura da peça está condensada na promessa de sobrevivência de Parolles, após ser descoberto e humilhado

PAROLLES

Ainda assim, agradeço Se no peito tivesse grande coração, agora teria ele estourado Foi-se o título de capitão, mas como qualquer deles you tratar de comer, beber e ao sono calmamente entregar-me Minha vida vai depender, de agora em diante, apenas do que realmente sou Os que na conta se tiverem de biltres tomem nota, pois é certeza revelar-se burro todo lorpa que é gente por bamburro Brio, arrefecei Espada, cria ronha" Parolles vai deixar de ter vergonha A vida continua a ser nsonha you segui-los

[IV111]

Podemos estranhar, mas não objetaremos às palavras "Minha vida / vai depender, de agora em diante, apenas / do que realmente sou" Na fala anterior, Parolles pergunta "Quem não seria esmagado por uma conjura"", o que, igualmente, nos causaria espécie Dentro do contexto, as palavras "a vida continua a ser nsonha" assumem uma aura especial mas podem, também, provocar um calafrio Em sua queda, Parolles não chega a ganhar a nossa simpatia, mas oferece-nos a gama de suas possíveis identidades Talvez não sejamos soldados fanfarrões, covardes, tagarelas, mas todos tememos desgraças e privações, receamos sucumbir como Abishag, de Robert Frost, ou como Parolles O poema de Frost intitulado "Provide, Provide" tem o espírito das palavras de Parolles "you segui-los"

Contudo, por que estão Parolles e Helena em uma mesma peça" Por que estão juntos, se são opostos, talvez diametralmente opostos" O elo entre os dois personagens é Bertram, cujo lado negativo não se deve a Parolles, pois o primeiro pouco melhora, depois que o segundo é descoberto Se Parolles não existisse, Bertram teria procurado a companhia de qualquer outro parasita, qualquer outro canalha bajulador A única característica autêntica em Bertram é seu desejo de glória militar, pois mesmo as suas relações com mulheres parecem mais uma consequência da caserna do que uma busca Defensores de Bertram tentam vê-lo como vítima da adulação de Parolles, mas a tese é insustentável A função de Parolles na peça não é a de anjo mau de Bertram, antes, ele representa o que Shakespeare sempre detestou modismos bobos, bajulação calculista, bazófia, mentira A singularidade e a importância de Parolles advêm de sua transparência, na peça, os personagens de boa índole

438

439

#HAROLD BLOOM

percebem, imediatamente, o interior de Parolles. A falta de visão de Bertram sugere falta de mérito, e está relacionada à aversão que o personagem sente por Helena, sentimento que remonta ao convívio entre os dois, desde a infância. Todos conhecemos um ou dois Parolles; espantoso, mais uma vez, é a tolerância de Shakespeare corn o patife falastrão, cuja obstinada sobrevivência, por mais abjeta, é aceitável ao dramaturgo, tomando-se, na verdade, crucial ao fracasso de Bertram e ao triunfo de Helena. Parolles e, de uma maneira bem mais complexa, Helena são os elementos que levam ao que há de mais contundente e sutil em Bem Está o tjue Bem Acaba-, uma

visão austera da natureza humana, que é também extremamente tolerante com relação a essa mesma austeridade. E como se Shakespeare, por espontânea vontade, evitasse o abismo niilista de Tróilo e Créssida e Medida por Medida; no entanto, tal opção tem um custo: o autor vê-se obrigado a atribuir maior valor a uma geração mais madura (o Rei, a Condessa, o velho nobre Lafeu, o bobo Lavache) e a Helena, esta como um retrocesso aos princípios da referida geração. Ao optar pela velha-guarda, Shakespeare oferece-nos uma alternativa de sabedoria, muito bem expressa na observação, em prosa, feita por um dos nobres franceses:

A teia de nossa vida é composta de fios misturados: de bens e de males. Nossas virtudes se tornariam orgulhosas sem os açoites de nossos defeitos, como os nossos vícios desesperariam, se não fossem alentados pela virtude.

[IV.iii.]

Poucos pensamentos teriam articulação mais sutil e, em última análise, mais perturbadora do que a que vemos acima. Na teia da vida de Bertram e Parolles não há fios misturados,- a observação aplica-se a Helena, nossa "representante". Admirada por George Bernard Shaw como mulher atirada, pós-Ibsen, Helena não é chegada a sorrisos e, nesse ponto, não faz muito o estilo de Shaw. E absolutamente contumaz, quase monomaniaca em sua fixação de conquistar o reluzente (e falso) Bertram. Sendo sua determinação de conquistar Bertram tão desmedida,

440

BEM ESTÁ O QUE BEM ACABA

chegamos a nos indagar por que não sentimos por ele uma certa simpatia, principalmente, diante da aliança entre Helena e o Rei, que, através de ameaças, obriga o jovem a se casar. Bertram é vítima de uma injustiça desumana: um prêmio, uma recompensa de conto de fadas exigido por Helena por haver curado o Rei de França. Isso deveria parecer-nos algo abominável, mas, como Bertram é abominável, não nos consternamos. Ê admirável a arte de Shakespeare, ao lidar com a contumácia de Helena,- a personagem leva a termo seu estranho projeto com verve e sprezzatura-

BERTRAM

Amá-la, é-me impossível, nem pretendo
esforçar-me para isso. REI

A ti te ofendes,

mostrando-te indeciso nessa escolha. HELENA

Alegra-me saber que estais curado,

senhor,- deixai o resto.

[H.iii.]

"Deixai o resto" é expressão excelente, um misto de desespero e tirocínio, pois Helena sabe, tanto quanto o Rei, que a honra e o poder real estão em jogo. Provocada, a autoridade fala em tom que pressagia o Deus severo de Paraíso Perdido, de Milton:

Refreia o orgulho e nosso alvitre acata,

que em teu bem, só, se esforça. Não dê crédito

a esse desdém, mas faze que trabalhe

para tua fortuna a vassalagem,

e que o dever te obriga e nossa força.

Se não, de nossa graça te afastamos

para sempre, atirando-te à vertigem

da mocidade e aos erros da tolice,

441

#HAROLD BLOOM

e o ódio e a vingança sobre ti lançamos em nome da justiça, sem piedade.

[II.iii.]

A retaliação de Bertram, após haver capitulado, é, condignamente, infantil: "[...] Para a guerra da

Toscana / prefiro ir, sem jamais subir ao tálamo/da que hoje é minha esposa". O momento mais tocante da peça, no final do segundo ato, sobrepõe o orgulho ferido de Bertram ao desespero contido de Helena:

HELENA

Nada vos digo,

senhor, senão que sou vossa fiel serva. BERTRAM

Deixai,- não faleis nisso. HELENA

E que hei de sempre

me esforçar por suprir o que não pôde

me dar humilde estrela, em tudo digna

me mostrando da sorte inesperada. BERTRAM

Deixai. Estou com pressa. Voltai logo

para casa. HELENA

Perdoai-me, por obséquio,

senhor. BERTRAM

Que pretendeis dizer com isso? HELENA

Não mereço a fortuna que me coube,-

não me atrevo a dizer que me pertence.

No entanto, é minha mesmo. Qual medroso

ladrão, hei de roubar modestamente

do que me deu a lei.

442

BEM ESTÁ O QUE BEM ACABA

BERTRAM

Que mais quereis?

HELENA

Um quase nada... Muito... Nada! Nada!

Não vos direi, senhor, o que me ocorre...

Não,- you dizem

só estranhos e inimigos se despedem

sem se beijarem. BERTRAM

Por favor, depressa!

Montai logo a cavalo. HELENA

Vossas ordens,

meu bom senhor, serão obedecidas.

[H.v.]

Ele é a fortuna que a ela coube (e da qual ela é devedora), em termos sexuais,- e, ao ser por ele rejeitada, ela se torna "medroso / ladrão", disposta a roubar algo

que, por lei, é seu. O ritmo e as pausas da voz de Helena são aqui extremamente artísticos, e resgatam-nos muita admiração por ela, se não por sua capacidade de julgamento. A carta de despedida que Bertram, mais tarde, escreve a Helena completa, ao mesmo tempo, o desprezo que sentimos por ele e a nossa crescente cumplicidade com ela:

"Quando conseguires o anel que trago no dedo, e que jamais sairá dele, e quando puderes mostrar-me um filho nascido de teu ventre, que tenha sido gerado por mim:

então poderás dar-me o nome de esposo. Mas esse "então" vale por um "nunca".

[III.Ü.]

Na prática, a carta é o convite que leva ao estratagema da cama, a substituição de uma mulher pela outra, no escuro, o que viabiliza inusitadas soluções, aqui e em Medida por Medida. O ditado - no escuro

443

#HAROLD BLOOM

todos os gatos são pardos - expressa, de um lado, a sátira que Shakespeare faz da propensão masculina a não distinguir uma mulher da outra, de outro, uma mensagem um tanto ou quanto amarga Quando, em Medida por Medida, Isabela submete-se ao estratagema da cama, permitindo que Manana a substitua, instigada pelo "duque de esconderijos esconsos", sua cumplicidade moral não nos assusta, pois, conforme quase a totalidade dos personagens da peça, ela é um tanto desequilibrada Mas incomoda-nos o fato de a própria Helena ser a proponente do estratagema da cama, em que ela terá um desempenho sexual em nome de outra pessoa Nosso constrangimento é ainda maior diante do que ela diz, ao prever o encontro com Bertram, por ela ludibriado

[] Ó estranhos homens,
que vos mostrais, assim, tão carinhosos
[corn o que tendes] ódio, quando as formas
lascivas dos sentidos enganados
a tenebrosa noite deixam sujai
Desse modo a luxúna se alimenta
corn o que repulsa lhe produz violenta
Mas depois voltaremos a esse assunto

[IVv]

O azedume dessa fala advém do pragmatismo nela contido, haverá na literatura alguma visão feminina mais fria, mais desapaixonada, da lascívia masculina? A pungente expressão de Helena - "formas / lascivas" - ecoará em Medida por Medida, quando o hipócrita Ângelo relacionar assassinato e procação ilícita "Fora o mesmo / perdoar a quem um ser já feito rouba / à Natureza, e dar de mãos às rédeas / da luxúna que faz cunhar a imagem / do céu, quando proibida" * Temos, em ambos os casos, o sentido duplo de "insolência" e lascívia", e a força da percepção de Helena depende, em parte, do seu entendimento de

! Medida por Medida e Conto ao Inverno Tradução de Carlos Alberto Nunes Vol VII São Paulo Edições Melhoramentos s d p 57 [N T]

444

BEM ESTA O QUE BEM ACAUÃ

que a sensualidade masculina é, ao mesmo tempo, pungente, não-diferenciada e misógma Embora Helena prometa que "depois voltaremos a esse assunto", infelizmente, isso não ocorrerá O que ela nos diz, citando o título, é o que a peça como um todo nos informa Paciência um pouco Não falta muito para que de novo tenhamos o verão, quando as roseiras se cobrirem de flores e de espinhos, agradáveis ficando, a um tempo, e agudas Precisamos partir, a nossa carruagem já se acha pronta, o tempo nos convida É sempre bom tudo o que acaba bem O fim coroa a obra A trajetória mais difícil importa maior glória

[IV.v]

Esse trecho agnodoce, que propositadamente, alude a vários provérbios, tem por objetivo justificar o atrevimento de Helena, cuja lascívia não deve ser subestimada

Uma coisa é o estratagema da cama, admissível, se indispensável, mas fingir-se de morta, para conseguir a piedade da Condessa e mãe adotiva, do Rei e de Lafeu, é algo bem mais grave A tática de Helena prefacia a do mais-que-dúbio Duque, em Medida por Medida, quando este, cruelmente, engana Isabela e os demais personagens corn respeito à morte de Cláudio Não que Helena seja sádica, como o Duque - a questão é que ela não desistirá da determinação de fazer tudo acabar para ela, conquistando o relutante Bertram Para o público, tal projeto há de parecer um tanto doentio, e Shakespeare oferece-nos inúmeras indicações de estar ciente de nossa ambivalência, não quanto à própria Helena, mas com respeito à sua impenitente missão A peça protege Helena do nosso ceticismo ao apresentar sua monomama em dimensões heróicas

Haverá algum personagem na obra shakespeariana, feminino ou masculino, que lute de maneira tão acirrada, e com tanto sucesso, para superar todo e qualquer obstáculo à

445
#HAROLD BLOOM

satisfação de uma ambição" Somente os heróis-vilões equiparam-se a Helena - Ricardo in, Iago, Edmundo, Macbeth - e todos são, eventualmente, mortos ou derrotados Helena triunfa, ainda que sua recompensa deixe um pouco a desejar E como é complexa a luta à qual ela se submete, recapitular a peleja de Helena é constatar que sua contenda para conquistar Bertram encerra toda a estrutura da peça, à exceção da saga de Parolles, cuja derrota e subsequente determinação de sobreviver constituem um eco paródico da vitória e da determinação de Helena em obter a mão de Bertram Freud deve a Shakespeare uma proporção escandalosa da sua suposta originalidade Segundo um desses conceitos, a satisfação, se não a felicidade, depende da realização de nossas ambições mais profundas, quando crianças Helena obtém satisfação e, presumivelmente, será feliz Contudo, Shakespeare, deliberadamente, deixa-nos apreensivos com esse diálogo final entre marido e mulher

HELENA

Ó bondoso gentil-homem,
quando eu era como esta senhonta
vos achei sobremodo [generoso]
Vosso anel está aqui, e aqui a carta
que me escrevestes Nela pode ler-se
"Quando do dedo o anel me arrebatardes,
e um filho meu tiveres " Está feito
E ora quereis ser meu com mais direito? BERTRAM
Se ela isso demonstrar, ó rei, eu juro
que lhe dedicarei o amor mais puro HELENA
Se tudo claro eu não deixar depois,
haja eterno divórcio entre nós dois"

[Vi..]

Vejo me obrigado a discordar de Nunes caso contrário a observação de Bloom perde o sentido O original registra aqui a palavra *kmd* i e bondoso generoso e não pressuroso" como entendeu Nunes [N T]

446

BEM ESTÁ O QUE BEM ACABA

Esses dísticos são dos mais azedos em Shakespeare, provocando um efeito alienante e cômico Entre todas as ousadias de Helena, a mais ultrajante é "Ó bondoso gentil-homem, / quando eu era como esta senhonta / vos achei sobremodo generoso", indireta, no contexto, de tamanho mau gosto que algo em nós esfria com relação a Helena Já o intolerável Bertram sai de cena com uma fala cuja falsidade, ridícula, muito lhe convém "juro / que lhe dedicarei o amor mais puro" O dístico final do Rei (fora o Epílogo) expressa as restrições de Shakespeare e do público Tudo parece bem, sendo o fim doce, que importa que o começo amargo fosse? [minha ênfase]

[V m]

O Epílogo vai mais longe, colocando-nos na posição dos atores, de maneira que nosso aplauso se torna uma irônica celebração da peça, dos artistas e das restrições irônicas do dramaturgo

Representada a peça, é o rei mendigo Tudo acabará bem, é o que vos digo, se palma nos baterdes Alegria vireis achar aqui dia por dia Bastem-vos nossas boas intenções, dai-nos as mãos, eis nossos corações

[Epílogo]

Os atores tomam-se platéia, e a sua satisfação, seja ela qual for, depende de nós Embora a seqüência

de composição das três comédias-problema seja objeto de disputa entre os especialistas, Bem Está o cfue Bem Acaba, a meu ver, será melhor compreendida como transição entre Tróilo e Créssida e Medida por Medida Bem Está não se equipara a essas duas obras-primas do nnlismo, mas, por intermédio de Helena e Parolles, transporta-nos de Ulisses e Tersites a Lúcio e Bernardmo, da idéia de

447

#HAROLD BLOOM

ordem em Tróia à idéia de ordem em Viena. Inexiste idéia de ordem na França e na Itália de Bem Está o cfue Bem Acaba. Ficamos com as seguintes alternativas: conforme Helena, superamos todos os obstáculos para fazermos valer nossa vontade, ou, conforme Parolles, somos expostos e, apesar de tudo, demonstramos a força de vontade necessária para sobrevivermos. Seria essa uma alternativa, verdadeiramente, superior à outra? Shakespeare, nessa que é a mais livre - ainda que a mais leve - das três comédias-problema, não nos propicia qualquer resposta inequívoca.

448

11

MEDIDA POR MEDIDA

Escrita, pelo que consta, entre o final da primavera e o final do verão de 1604, a arrebatadora peça intitulada Medida por Medida pode ser considerada o adeus de Shakespeare à comédia, pois já não poderemos classificá-la como tal. Tradicionalmente rotulada de "peça-problema", ou "comédia sombria", terminologia aplicada também a Tróilo e Créssida e Bem Está o cfue Bem Acaba, peças que a precederam, Medida por Medida vai além das precursoras, em termos de insipidez, parecendo mesmo purgar Shakespeare de qualquer resquício de idealismo do qual Tersites e Parolles já não o houvessem remido. Argumentei, anteriormente, que Tersites é o centro, bem como o coro, em Tróilo e Créssida, e que Parolles seria o centro de Bem Está o cfue Bem Acaba. A figura paralela em Medida por Medida seria Lúcio, não tivesse ele natureza boa demais e sensatez em excesso, para ser o epítome do mundo corrupto de Medida por Medida. O papel emblemático aqui cabe ao sublime Bernardino, o assassino, sempre embriagado, que fala apenas sete ou oito frases em uma única cena, mas que pode ser tomado como o gênio cômico dessa peça genuinamente instigante. Loucura, termo adequado à celebração que constitui Noite de Reis, não se aplica a Medida por Medida, peça cuja acrimônia é de uma intensidade inigualável em Shakespeare.

Todos temos (ou, pelo menos, deveríamos ter) determinadas peças do cânone shakespeariano que nos são favoritas, por mais que veneremos Falstaff, Hamlet, Lear e Qeópatra.

As minhas são Medida por Medida

449

#HAROLD BLOOM

e Macbeth o intenso azedume da primeira e a economia cruel da segunda cativam-me como nenhuma outra obra literária poderia fazê-lo A Viena de Lúcio e Bernardmo e o inferno de Macbeth são visões incomparáveis da enfermidade humana, da deturpação sexual, no caso de Medida por Medida, e da imaginação horrorizada consigo mesma, no caso de Macbeth O fato de Medida por Medida, embora não esquecida, não ser extremamente popular está relacionado ao seu conteúdo equívoco jamais sabemos ao certo como apreender a peça Sem dúvida, o desatino da cena final deixa-nos atônitos Isabela, a heroína, detentora de uma castidade apocalíptica, não fala uma vez sequer ao longo dos últimos

85 versos, concluídos pela surpreendente proposta de casamento do Duque, idéia tão ensandecida quanto tudo o mais nessa peça, a um só tempo, inacreditável e convincente Shakespeare, somando ousadia à ousadia, deixa-nos moralmente sem fôlego, e aturdidos em nossa imaginação, como se desejasse acabar com o gênero da comédia, levando-o às últimas conseqüências, além da farsa, muito além da sátira, quase além da ironia, no que esta tem

de mais cáustico A perspectiva cômica, à qual Shakespeare se volta (em busca de um alívio?) após o triunfo da revisão de Hamlet, em 1601, chega ao fim nesse desvairado scerzo, depois do qual a tragédia haveria de retornar, em Otelo e nas obras que se sucederam Segundo meu entendimento, o espírito de Iago paira sobre Medida por Medida, uma indicação de que, à época, Shakespeare já trabalhava em Otelo A visão destruidora que Iago tem da sexualidade humana adequa-se à Viena de Medida por Medida, cidade de Lúcio, "tipo folgazão", de Mistress Overdone, "alcoviteira", de Pompeu, alcoviteiro que se torna aprendiz do "carrasco" Abhorson, acima de tudo, cidade de Bernardmo, "prisioneiro dissoluto" que, sabiamente, mantém-se embriagado, pois, nessa peça enlouquecida, ficar sóbrio é ser o mais louco dos loucos Medida por Medida, de maneira mais específica do que qualquer outra obra do cânone, envolve o público em algo que sou levado a considerar uma invocação e uma evasão simultâneas da fé e da moral cristãs Decididamente, a evasão é mais perceptível do que a invocação, e, no que toca às referências cristãs, não vejo como não considerar a peça uma blasfêmia Em última análise, a blasfêmia figura desde o título, com a

MEDIDA POR MEDIDA

alusão direta ao Sermão da Montanha "corn a medida que medis sereis medidos", uma reverberação das palavras "corn o julgamento que julgais sereis julgados" A referência ocasionou uma interpretação tão desatinada quanto a própria peça, embora bem menos interessante críticos com tendências evangelizadoras fazem-nos crer que Medida por Medida é uma excelsa alegoria da Redenção Divina, na qual o dúbio Duque seria Cristo, o amável Lúcio seria o diabo, a neurótica e sublime Isabela (incapaz de distinguir entre formação e incesto) seria a alma humana, destinada a casar-se com o Duque e, assim, tomar-se a Esposa de Cristo" Johnson e Colendge, ambos cristãos, jamais chegariam a tal conclusão, e tampouco Hazlitt, que não era crente, mas que era filho de um ex-pastor Sensatez, quanto à interpretação de Medida por Medida, começa com o reconhecimento, por parte de Hazlitt, de que, se a peça revela um Shakespeare moralista, trata-se de "um moralista no sentido em que a natureza é moralista" A natureza, como moralista (pelo menos, nessa peça), parece seguir o conselho dúbio oferecido pelo Duque a Ângelo

[] não cedendo

jamais a natureza um só escrúpulo
de suas excelências, sem que exija
para si, como deusa providente,
no jeito dos credores, não só os juros,
mas também a gratidão *

[L]

Vicêncio, Duque de Viena, resolve fugir um pouco da realidade, e entrega sua cidade-estado ao governo de Ângelo "O castigo e a clemência, agora, em Viena" ficam delegados a Ângelo, túmulo caído que proclama a virtude quem fornicar e gerar filhos ilegítimos será decapitado O espintuoso Lúcio chama Mistress Overdone, a alcoviteira, de "senhora Mitigação", mas a mitigação do desejo passa a ser crime capital

* Medida por Medida e Conto do Inverno Tradução de Carlos Alberto Nunes Vol VII São Paulo Edições Melhoramentos, s d Todas as citações referem-se a essa edição

[N T]

451

#HAROLD BLOOM

em Viena Cláudio é condenado à morte, em consequência de haver apanhado "duas trutas em um no particular" Comprometido com Julieta, mas sem havê-la ainda desposado, Cláudio afirma a moralidade da natureza Tem sede a Natureza - como os ratos

que em seu próprio veneno se comprazem -
de algo diabólico, e, ao beber, morremos

[In]

Uma lei incrível, imposta aos códigos de Viena por Shakespeare, prevê a pena de morte a quem mantiver relações sexuais antes do casamento, e o estranho Duque Vicêncio finge deixara cidade, para que essa cláusula descabida possa ser posta em prática por seu substituto, Ângelo, cuja conduta sexual não passaria incólume por uma verificação rigorosa Shakespeare não se dá ao trabalho de atribuir qualquer motivo à abdicação do Duque, as bobagens de Vicêncio, em todo o decorrer da peça, fazem-no uma espécie de precursor anarquista de Iago Não temos aqui um Otelo, a ser derrubado pelo Duque, mas este parece conspirar, com grande imparcialidade, contra todos os seus súditos, com propósitos que nada têm de políticos ou morais Seria Vicêncio, conforme sugere Anne Barton, com tanta perspicácia, um substituto do próprio Shakespeare, na capacidade de autor de comédias" Em caso afirmativo, a comédia vai além da estripulia marxista (refiro-me a Groucho, não a Karl), e os propósitos de Shakespeare seriam pouco mais definidos do que os do Duque Esse scherzo marca o fim da comédia para Shakespeare, ainda que um riso estranho emergja em dados momentos no restante de sua obra

O desejo sexual, desastroso em Tródo e Créssida, toma-se objeto de uma comédia das mais infelizes em Medida por Medida Um intenso e precioso desespero informa a peça, e não será infundado pensar que tal desespero seja o do próprio autor, pelo menos no que concerne à imaginação Relendo a peça, detecto uma exaustão da experiência, uma sensação de que o desejo fracassou Não temos como saber se, ao repelir

452

MEDIDA POR MEDIDA

a visão de incesto universal, Isabela expressa o cerne da peça, embora seja essa a conclusão implícita a que chega Marc Shell, no livro *The Eros of Kinship* (1988), o melhor e mais abrangente estudo de Medida por Medida Há algo de errado com a Viena de Vicêncio, sem dúvida, mas pretender que "a mitigação do tabu do incesto" (conforme quer Shell) fosse um remédio para Viena, em qualquer época - inclusive na de preuj -; é um tanto ou quanto drástico Mas Shakespeare é bastante drástico nessa peça, que chega a competir com Hamlet em termos do "poema ilimitado", rompendo com formas tradicionais de representação Em Tródo e Créssida, vimos Shakespeare negar aos seus personagens uma dimensão interior, indo de encontro à sua prática como dramaturgo amadurecido Em Medida por Medida, cada personagem possui uma dimensão interior abissal, porém, como Shakespeare, propositadamente, os mantém bastante opacos, não temos acesso ao seu consciente, o que nos deixa um tanto frustrados Como consequência, Medida por Medida não tem personagens secundários de certo modo, o papel de Bernardino é tão importante quanto o do Duque ou o de Isabela Até mesmo Lúcio, o "tipo folgazão", mais sensato do que qualquer outro personagem da peça (conforme observou Northrop Frye), vitupera com um propósito que nos escapa Eu costumava colorir a minha percepção de filmes ruins imaginando o efeito da presença de Groucho Marx na ação Nesse espírito (embora Medida por Medida seja uma grande peça, é, em última análise, opaca), às vezes, imagino o que ocorreria se colocássemos Sir John Falstaff na Viena de Vicêncio O sábio de Eastcheap, com sua afiada inteligência discursiva, além de ser o rei da espintuosidade, com sua galhofa, destruiria todo o elenco, contudo, Falstaff talvez saísse de cena desanimado e confuso diante da impossibilidade de reduzir o projeto do Duque a um sentido realista, epicunsta O escárnio de Falstaff constituiria uma reação adequada ao poema carola do Duque, que serve de preparação ao estratagema da cama, por meio do qual Ângelo há de pagar por "sua fraude antiga" com relação a Manana Quem maneja o gládio duro deve ser severo e puro,

#HAROLD BLOOM

modelo, em tudo impecável, excelente, inabalável

[III.il.]

Percebemos que "Shakespeare" aqui não fala sério, no entanto, o Duque reforça a ironia contida no título da peça Colendge, o mais inveterado dos bardólatras, dizia que, dentre todas as peças, só Medida por Medida causava-lhe sofrimento Em um ensaio que, passado mais de um século, continua a ser a melhor crítica da peça, Walter Pater, com grande astúcia, contrasta Medida por Medida e Hamlet A peça, ao contrário de Hamlet, não aborda questões que perseguem um indivíduo dotado de temperamento excepcional, mas trata tão-somente da natureza humana Medida por Medida coloca-nos diante de um grupo de pessoas atraentes, transbordantes de desejo, expoentes da força revigorante e geradora da natureza, que levam uma vida brilhante e efervescente na velha corte da cidade de Viena, oferecendo-nos o espetáculo da plenitude e riqueza da vida, o que, para alguns entre nós, parece beirar a devassidão Por trás desse grupo de pessoas, por trás de suas ações, Shakespeare incute-nos o sentido da tirania da natureza e das circunstâncias Então, o que existirá do lado de cá - do nosso lado, o lado do espectador - oposto a esse pano de fundo, em que os bonecos se sentem verdadeiramente felizes ou infelizes? Que filosofia de vida? Que tipo de justiça?

"Tão-somente da natureza humana", "força revigorante e geradora da natureza", "beirar a devassidão", "tirania da natureza" a litania de Pater sugere, exatamente, o que nessa peça significa ser "transbordante de desejo" ter uma força que impele tanto a ordem pública quanto a moralidade cristã a escolher entre a nulidade e a hipocrisia A "filosofia de vida" que existe "do nosso lado, o lado do espectador", é o fluxo epicurista de sensações, o "tipo de justiça", conforme sugere Marc Shell, envolve revanche, a lei de Talião, olho por olho A expressão medida

454

MEDIDA POR MEDIDA

por medida pode ser resumida em olho por olho a virgindade de Julieta custa a cabeça de Cláudio, a investida de Ângelo contra a castidade inabalável de Isabela custa-lhe o estratagema da cama, a zombaria de Lúcio dirigida ao Duque disfarçado de Frade custa-lhe o casamento forçado com uma prostituta Talvez Shakespeare devesse ter intitulado a peça Olho por Olho, mas ele não quis abrir mão da blasfêmia contra o Sermão da Montanha, camuflada o bastante para escapar da versão da lei de Talião que predominava à sua época, que dera cabo de Marlowe e submetera Kyd à tortura, barbaridades que, supostamente, pesariam sobre Shakespeare, mesmo durante seus últimos dias em Stratford

Os precursores do ntlismo europeu do século XIX, das profecias de Nietzsche e dos obcecados de Dostoievsky, são Hamlet e Iago, Edmundo e Macbeth Mas Medida por Medida supera as quatro Grandes Tragédias como a obra-prima do ntlismo Tersites, em Tróio e Créssida, mesmo em suas invectivas mais escabrosas, defende valores ausentes, valores que, implicitamente, condenam a debilidade moral dos demais personagens da peça, mas na Viena de Vicêncio não existem valores, uma vez que os padrões de moralidade civil ou religiosa, explícitos ou implícitos, são hipócritas ou irrelevantes A rebeldia cômica de Shakespeare contra a autoridade é tamanha que o próprio atrevimento da peça se tornou a melhor defesa contra a censura e o castigo Shell argumenta, de maneira brilhante, que a descabida lei contra a fornicção constitui um paradigma shakespeariano de todas as leis da sociedade, simulacro que serve de base para o mal-estar da civilização Embora ache a hipótese um tanto radical, reconheço que Shell capta, melhor do que ninguém desde Pater, a extravagância implícita em Medida por Medida Nenhuma outra obra shakespeariana fica tão distante da síntese ocidental entre a moralidade cristã e a ética clássica, e a alienação com respeito à própria natureza

parece-me ainda mais contundente Na minha leitura, o desespero espiritual contido nas peças Rei Lear e Macbeth as distancia mais do cristianismo do que nos casos de Hamlet e Otelo, assim como as distancia do ceticismo naturalista de Montaigne, totalmente isolado do nalismo Medida por Medida, no limiar de Otelo, Rei Lear e Macbeth, alimenta mais desconfiança com relação à natureza, à razão, à sociedade e à revelação do que as tragédias que se seguiriam No fundo dessa comédia

455
#HAROLD BLOOM

abrem-se sucessivos fundos, numa descida sem retorno. Deve ser por isso (conforme veremos) que a cena final pouco pretende nos convencer de suas soluções e reconciliações, implementadas pelo dúbio Duque.

Em termos da trama, pode-se dizer que o pobre Cláudio é o causador do conflito, ao sugerir a Lúcio que Isabela seja recrutada para obter a misericórdia de Ângelo:

implora-lhe por mim que arranje amigos junto de tão severo governante, que ela própria o assedie, tenho algumas esperanças, que sua mocidade linguagem muda encerra e irresistível, que os homens emociona. Ela é dotada, também, da arte preciosa, quando quer de palavras valer-se e do discurso, de persuadir o ouvinte.

[Hi.]

Talvez, Cláudio não tenha plena consciência da implicação de suas palavras. O que expressariam?

Como devemos entender aqui o sentido do verbo "assediar"? "Emocionar"

e "Valer-se" têm, certamente, sentido ambíguo, e o discurso de Cláudio prefigura o forte apelo sexual que as palavras de Isabela sempre exercem sobre os homens. O

desejo sadomasoquista de Ângelo pela noviça é mais palpável do que a luxúria do Duque, mas a diferença entre os dois é uma questão de intensidade, não de qualidade.

Quando vemos Isabela em cena pela primeira vez, a jovem expressa o desejo "de que seja realmente bem severa / a disciplina da ordem das devotas de Santa Clara",

na qual ela está prestes a ingressar. De certo modo, o inconsciente apelo sexual exercido por Isabela fica implícito nesse desejo de disciplina severa, pressagiando a rejeição da

456

MEDIDA POR MEDIDA

oferta de Ângelo, de trocar a cabeça do irmão de Isabela por sua virgindade, medida por medida:

Se eu me sentisse acaso na iminência de morrer, aceitaria como sendo rubis as marcas todas do chicote, e me despiria para entrar na tumba como em um leito há muito cobiçado sem conseguir que o corpo me poluíssem.

[II.iv.]

Se o Marquês de Sade escrevesse tão bem assim, poderia ter competido com esse trecho, mas, na verdade, escrevia muito mal. Contudo, as palavras de Isabela antecipam

o tom do Marquês, e provocam o sadismo de Ângelo (e o nosso, se formos capazes de admiti-lo).

Uma das mais eficazes ousadias de Shakespeare é o fato de Isabela

ser sua personagem feminina mais provocante, até mesmo bem mais sedutora do que Cleópatra, profissional da sedução. Lúcio, flâneur, "folgazão", atesta o potencial

de perversidade contido na inocência de Isabela, fazendo lembrar ao público que, em seu vocabulário, "noviça" também significava jovem prostituta", e que "convento"

era sinônimo de bordel. Ângelo e o Duque, estranha parceria, são levados pelo pedido de Isabela, igualmente, a uma sublime luxúria, Ângelo, no momento em que ela

lhe apresenta o pleito, o Duque ao observar, como falso Frade, a cena de grande histeria sexual em que Isabela e Cláudio entram em conflito ao discutir o preço da

virtude da jovem. É difícil decidir quem é mais antipático, Ângelo ou o Duque Vicêncio, mas os espectadores do sexo masculino tenderão a fazer ecoar as palavras

de Ângelo: "Fala com tal bom-senso, que os sentidos, / concordes, me desperta". Empson, interpretando "senso" no sentido de "racionalidade" e "sensualidade", comenta:

"a grande ironia [...] é que a frieza de Isabela, seu próprio racionalismo, deixa Ângelo
Em inglês elisabetano, respectivamente, "nun e "nunnery". [N.T.]

457

#HAROLD BLOOM

excitado" Talvez, mas é a pureza da jovem que mais o excita, e os prazeres da profanação
constituem o desejo mais ardente de Ângelo O que, para um sadomasoquista
reprimido, poderia ser mais provocante do que a oferta de Isabela, na esperança de demovê-lo
mas com sinceras preces, dirigidas ao firmamento, que hão de ao seu destino chegar antes de o sol
nascer, com preces enunciadas por virgens de almas puras votadas
ao jejum, e a quem não turbam cuidados temporais

[II H]

Buscar no corpo de Isabela a gratificação temporal de sua lascívia é a resposta inevitável de Ângelo

[] A prostituta,

corn a dupla força que a arte e a natureza

lhe conferem, jamais pôde abalar-me,

mas agora me sinto dominado

por esta jovem pura

[II n]

Parece que, para Ângelo, o Paraíso seria um convento [nunnery], em que pudesse atuar na qualidade
de confessor (e inspetor), em Ângelo, ouvimos a voz da sensualidade
masculina, pela primeira vez, quando este apresenta, aberta e vigorosamente, o ultimato à jovem
freira cuja sensualidade o faz delirar

Mas já que principiei, you soltar rédeas ao instinto sensual consente logo no que requer o meu
desejo ardente, pára com essas sutilezas, esses rubores dispensáveis,
que só servem

MEDIDA POR MEDIDA

para banir o que eles ambicionam, resgata o irmão, cedendo aos meus desejos o corpo, do contrário,
não somente vai morrer ele a morte commada e, ante a recusa tua,
ora acrescida de morosa agonia Amanhã traze-me a resposta, se não, por esta mesma paixão que me
domina, eu me transformo para ele num tirano

[II iv]

Essa "Investida do Reprimido" enseja um belíssimo melodrama, especialmente quando o contexto
cênico é cômico, por mais azeda que seja a comédia Ângelo é um mau elemento

- quanto a isso Shakespeare não faz qualquer concessão, até o final da peça Não resta dúvida de
que, pelo menos a essa altura da ação, em seu ardor, Ângelo estaria

disposto a torturar o irmão para deflorar a irmã Sena, também, um caso de medida por medida"

Mais uma vez, o grande Marquês de Sade não pôde se igualar a Shakespeare,

nem em concepção psíquica nem em eloquência A fusão feita por Sade de autoridade política,
domínio mental e tortura sexual é antecipada por Ângelo, cujo nome é tão

irônico quanto a função que lhe é delegada, ou a missão de erradicar a fornicção e a bastardia

Por si só, Ângelo já bastaria como estranho admirador da estranha Isabela, mas Shakespeare quer
superar-se e, portanto, recorre ao Duque, disfarçado na cena central

da peça (ato in, cena I), de uma eloquência incrível, que reverbera ainda mais quando examinada
fora do contexto Encontramos essa característica singular anteriormente,

em certas falas de Ulisses, em Tróilo e Crésstda, mas não com a intensidade constatada na resposta
do Duque às palavras de Cláudio "Espero ainda viver mas estou

pronto / para a morte" Eis o conselho espiritual do suposto Frade uma triste litama capaz de
comover duas sensibilidades bastante distintas, Samuel Johnson e T S

Eliot

459

#HAROLD BLOOM

MEDIDA POR MEDIDA

CLÁUDIO

Espero ainda viver, mas estou pronto
para a morte

DUQUE

Contai certo com a morte,
desse modo, tanto ela como a vida
se tornarão mais doces Dialogai
corn a vida deste modo Em te perdendo,
perderei o que os tolos, tão-somente,
cuidam de preservar Só és um sopro
submetido às influências mais variadas
do tempo, que visitam a toda hora
tua casa com aflições Es simplesmente
um joguete da morte, pois só cuidas
de evitá-la e não fazes outra coisa
senão correr para ela Não és nobre,
pois quanto de conforto podes dar-nos,
se nutre de baixezas, nem valente
podes chamar-te, ao menos, pois tens medo
do dardo brando e frágil de um gusano
mesquinho Teu melhor repouso é o sono,
que invocas tão freqüente, no entretanto,
mostras pavor insano de tua morte,
que outra coisa não é Tu não és tu,
pois vives em milhões de grãos nascidos
da poeira Feliz, também não és,
pois só cuidas de obter o que te falta,
olvidando o que tens Não és constante,
porque tua compleição, segundo as fases
da lua, está sujeita a variações
Se és rico, és pobre, porque tal como o asno
vergado sob o peso de tanto ouro
só levas tua riqueza uma jornada,
vindo a morte, depois, descarregar-te
Amigos não possuis, porque tuas próprias entranhas, que por pai te reconhecem, e até mesmo o que
os rins verter costumam, o reumatismo, as úlceras e a gota te amaldiçoam
por não darem cabo logo de ti Não tens nem mocidade nem velhice, não sendo, por assim dizer,
mais do que um sono após a sesta, que sonha com ambas, porque a tão
ditosa juventude envelhece à força, apenas, de suplicar esmolas à impotente decrepitude Quando és
velho e rico, careces de afeição, calor, beleza, que os bens te
tornem gratos Que merece, pois, o nome de vida nisso tudo? Mais de mil mortes essa vida oculta,
no entanto temos tanto medo à morte, que é o que, no fim da conta,
tudo iguala

[in .]

Johnson e Ehot detiveram-se na inquietante musicalidade cognitiva dessa grande fala (embora, no
contexto, um tanto vazia)

Não tens nem mocidade nem velhice, não sendo, por assim dizer, mais do que um sono após a sesta,
que sonha com ambas

Johnson observa

O trecho expressa uma imaginação primorosa Na juventude, ocupamo-nos de pensar esquemas para
o futuro, e deixamos passar a felicidade que está diante de nós, na
velhice aproveitamos a languidez da idade, recordando prazeres e feitos da juventude, de maneira

que nossa vida, jamais ocupada de

460

461

#HAROLD BLOOM

questões presentes, faz lembrar o sono após a sesta, em que os eventos da manhã se misturam aos desígnios da noite.

Blasfemo, o discurso do Duque-Frade em nada sugere alento cristão. O tom da fala causa uma forte impressão, chegando mesmo a remeter-nos aos solilóquios de Hamlet, mas o vazio encontrado no centro do ser, que tanto atormenta Hamlet, para o Duque-Frade, pode ser algo bastante positivo. Se ele está falando sério, então, trata-se de uma pessoa um tanto desequilibrada, o que pode muito bem ser o caso. Northrop Frye resume o conteúdo dessa passagem, observando que a mesma aconselha Cláudio a morrer o mais breve possível, pois viver é contrair inúmeras doenças desagradáveis. No entanto, é difícil desconsiderar a fala do Duque/ a mesma expressa uma grandiosidade que lhe acentua o niilismo, em eterna sonoridade. As palavras configuram uma atitude epicurista, fazendo lembrar a polêmica contra o temor da morte em Lucrécio, com uma pitada de estoicismo à moda de Sêneca. Embora dotada de musicalidade irrelevante, a eloquência do Duque, momentaneamente, é fonte de inspiração para Cláudio, cuja resposta dúbia, bastante a calhar, é comparável ao discurso do Duque, que não diz o que quer dizer e não quer dizer o que diz.

De todo o coração vos agradeço. Desejando viver, agora o vejo, só procurava a morte, e, nesse empenho afinal, acho a vida. Pois que venha!

[III.i.]

Para nós, de imediato, nem o próprio Duque nem a sua fantasmagórica litania fazem sentido, porque Shakespeare assim o deseja. Lúcio está certo: Vicêncio é, de fato, o "duque de esconderijos esconsos", dado a disfarces, provocações sádicas e desígnios dúbios. Podemos concluir que, sendo o único personagem racional e simpático nessa comédia absurda (à exceção do extraordinário Bernardino), Lúcio, em seus constantes ataques verbais ao Duque, fala por nós, na platéia, e por Shake-

MEDIDA POR MEDIDA

speare, se é que algum outro personagem, além de Bernardino, pode expressar a carência de afeto do dramaturgo em meio a tanta loucura. Suponhamos que Lúcio esteja totalmente certo, conforme diversos críticos observaram antes de mim, especialmente Marc Shell. Nesse caso, o desejo do Duque por Isabela adquire a devida ressonância, - o que, em Ângelo, era a "Investida do Reprimido" toma-se, em Vicêncio, uma fuga desesperada do libertinismo, das distorções sexuais que ele compartilha com sua Viena de alcoviteiras e prostitutas. A fuga da podridão sexual da cidade é, claramente, uma fuga de si mesmo, e a cura, acredita Vicêncio, está na inocente e tentadora Isabela, cuja obsessão por castidade talvez seja reversível - pelo menos, ele assim espera. Shell argumenta que Lúcio retrata as más intenções do Duque, - a meu ver, podemos levar o argumento mais longe. Nenhum outro personagem em Shakespeare tem motivação tão estranha (ou mesmo ausência de motivação) como Vicêncio, e muito da sua opacidade desaparecerá se Lúcio estiver falando a verdade, em lugar de calúnias. Lúcio não deixa Vicêncio em paz: "É isso, Frade, eu sou como espinho do mato: seguro mesmo". Um folgazão vê-se refletido no outro: o amante da luz encontra o amante dos esconderijos esconsos. Quem melhor do que Lúcio conhece a Viena de Mistress Overdone, Kate Keepdown e Pompeu? Devemos acreditar em Lúcio, que diz ao Frade: "não conheces o Duque como eu, - ele é mais mulherengo do que pensas", ou em Vicêncio, que cai na defensiva:

Ó poder! Ó grandeza! Milhões de olhos
falsos em ti se fixam! Grandes maços
de notícias circulam, tendenciosas,

sobre tuas ações. Cabeças loucas
sem conta te atribuem os próprios sonhos
ociosos, e com suas fantasias
te colocam no potro.

[Vi.]

Vicêncio enuncia queixas típicas das celebridades do mundo da política e do teatro, na presente era do jornalismo instantâneo. Lúcio,

462

463

#HAROLD BLOOM

oflâneur, é um jornalista na Viena de Vicêncio, e suas mentiras celebram verdades que doem. Quem poderia dar crédito aos protestos do Duque dirigidos ao (autêntico)

Frei Tomás: "[...] não creiais que o dardo frágil / do amor possa furar um peito forte", ou "[...] como velho / leão que não deixa a toca pela caça"? Vicêncio é

Viena,- é o mal que ele próprio pretende curar. Tomo essa grande formulação emprestada a Karl Kraus, que em nada agradou Sigmund Freud, ao observar que a psicanálise

era, em si, o mal que a mesma buscava aliviar. A Viena de Shakespeare é uma piada pré-freudiana em cima de Freud, uma vingança contra o apoio veemente que Freud

ofereceria ao delicioso argumento de que todas as peças atribuídas ao malnascido "homem de Stratford" foram roubadas do ilustre Conde de Oxford. Vicêncio é o típico

freudiano herege que se rebela contra o patriarca e seduz suas pacientes enquanto proclama a pureza científica da transferência psicanalítica. Nessa ótica, Isabela

seria a típica, bela musa da psicanálise, histérica, perturbada e perturbadora, a mulher vienense exaltada e explorada por Freud e seus discípulos. A maneira como

Vicêncio lida com Isabela, convencendo-a a colaborar no estratagema da cama, e enganando-a sobre a execução de Cláudio, configura um procedimento de transferência,

um condicionamento psíquico destinado a prepará-la para se apaixonar pelo pai espectral, o falso Frade/obstinado Duque.

O que nos faz voltar à fala que começa com as palavras "Contai certo com a morte", fase inicial da campanha do Duque para seduzir Isabela, ocasião em que ele pretendia

aterrorizar o irmão da jovem, levando-o a insistir tanto para que ela cedesse ao Duque, que a jovem pura é levada a responder ao pobre irmão com uma irritação absolutamente

histérica. Novamente, detectamos, em Vicêncio, um prelúdio de lago, embora ele careça da aterradora lucidez do alferes de Otelo. O subsentido da fala "Contai certo

corn a morte" é captado por Eliot, que usa o trecho "Não tens nem mocidade / nem velhice, não sendo, por assim / dizer, mais do que um sono após a sesta, / que sonha

corn ambas", como epígrafe de Gerontion, hino à dessecação da decrepitude, rapsódia da negação.

O Duque fala em seu próprio nome, como um reducionista grosseiro

que subtraiu da vida o sentido. Cada um de nós é um servo, um tolo, uma

MEDIDA POR MEDIDA

vítima/ somos indignos, covardes, letárgicos, confluência de átomos,- estamos detidos entre o passado e o futuro, em um presente ilusório, pobres, enlouquecidos,

sem amigos e sujeitos a mil mortes. Somos as nossas ansiedades - nem mais, nem menos. Assim é o homem que assedia Isabela, e não nos surpreende o fato de jamais

sabermos se ela vai ceder ao Duque ou não, sendo ela a mais louca dos loucos de Viena. Sabemos, porém, por que ele a deseja,- a sensibilidade do Duque é um vazio

de tamanhas proporções que, talvez, a ferrenha castidade da jovem possa, ao menos, nele provocar alguma energia.

Tanto quanto nós, Vicêncio escuta, às escondidas, o notável diálogo entre irmão e irmã, a saudação mais azeda feita por Shakespeare às alegrias dos laços de fraternidade.

Respondendo à pergunta de Isabela, "Careces de coragem para morrer?", Cláudio diz, com uma falsidade extasiante:

Se eu tiver de morrer, a noite eterna buscarei como a noiva muito amada que ao peito carinhoso eu aconchegasse.

[IH.i.]

Fossem tais versos pronunciados por Antônio, ou Coriolano, o conteúdo seria diferente. No contexto, recebem a resposta merecida, em que Isabela expressa sua homenagem à morte:

Falou agora o meu irmão,- o túmulo de meu pai emitiu esses conceitos. Sim, vais morrer.

[HI.i.]

Se Hamlet tivesse uma irmã, é possível que ela tivesse proferido palavras como essas. Isabela é apenas a voz do pai falecido, alimentando-se da vida. E Cláudio, no auge de sua eloquência, suplica-lhe pela vida, mesmo à custa da honra da irmã, em um trecho que seria lembrado

464

465

#HAROLD BLOOM

por Milton (talvez, involuntariamente), quando o ardiloso Belial defende a passividade, durante o debate no Inferno, em Paraíso Perdido-.

CLÁUDIO

Mas morrer e ir quem sabe lá para onde? ficar rígido e frio e decompor-se,- tomar-se este calor sensível numa pouca de argila argamassada, o espírito radioso mergulhar num mar de fogo ou morar em paragens tiritantes, de gelo espesso,- ficar preso em ventos impenetráveis e soprar com força sempre crescente em tomo deste mundo suspenso,- ou ser mais miserável, ainda, do que esses miseráveis que os incertos pensamentos uivando representam... E por demais horrível! A existência terrena mais penosa e repugnante, que a miséria, a prisão, a idade, as doenças possam tomar mais grave, é um paraíso em confronto com tudo o que tememos da morte.

[III.i.]

Esse êxtase do temor, lucreciano, vai além do sadismo de Isabela, oferecendo, em primeiro lugar, uma resposta à citada fala do Duque que inicia com as palavras "Contai certo com a morte", como se Cláudio necessitasse de tempo para assimilar o aviso. Isabela, entretanto, não precisa de tempo algum para explodir, com indignação:

ISABELA Oh animal!

hipócrita sem fé! Velhaco infame! Queres ter vida à custa de meu vício? Não será quase incesto obter as bases

MEDIDA POR MEDIDA

da vida à custa da honra de uma irmã?

Que devo crer? Não queira o céu que minha mãe houvesse abusado de meu pai, que o sangue dele nunca poderia ter gerado aleijão bruto como este. "

Pois me recuso a tudo. Morre! Extingue-te!

Se, ajoelhando-me, fosse ainda possível

mudar o teu destino, deixaria

que ele se realizasse. Por tua morte

direi mil orações, mas serei muda

para salvar-te a vida.

[III.i.]

Deixando de lado a clara preferência de Isabela pelo pai, com relação à mãe, e esquecendo, por um momento, sua maldade, podemos considerar esse espantoso rompante o cerne da peça (segundo Marc Shell). Contudo, a reação é menos histérica do que parece: conforme já aponte, para Isabela, todo e qualquer coito é "quase incesto", e sua intenção de se tornar noiva de Cristo é, sem dúvida, autêntica. Será que ela fala somente em

seu nome, ou as palavras expressariam a verdadeira voz da cognição e do sentimento em Medida por Medida? Na Viena de Vicêncio, como na de Freud, realidade resume-se a sexo e morte, embora a Viena de Vicêncio esteja mais próxima da fórmula: sexo = incesto = morte. Tal equação encerra a única idéia de ordem em Medida por Medida, assim como expressa a visão redutiva de Hamlet antes da viagem marítima e do seu ressurgimento no quinto ato. Mas em Medida por Medida nada temos que se compare à consciência intelectual de Hamlet. Antes, estamos no meio do caminho entre Hamlet e Iago. Vicêncio não possui a mente transcendental de Hamlet nem a vontade diabólica de Iago, ainda que ferva da febre sexual do primeiro e do instinto manipulador do segundo. Hamlet escreve A Ratoeira, Iago arma uma ratoeira para Otelo, e Vicêncio, comediante em potencial, faz casamentos: Cláudio e Julieta, Ângelo e Mariana, Lúcio e Kate Keepdown, A peça dentro da peça, para "pegar" Cláudio. [N.T.]

466

467

#HAROLD BLOOM

Vicêncio e Isabela. com Vicêncio, Shakespeare leva às últimas conseqüências a paródia do estraga-prazeres que pretende resgatar a ordem em uma Viena que não tolera a idéia de ordem. E o que seria a Viena do Duque, senão a Londres de Shakespeare, ou a Nova York de hoje, ou qualquer outra desordem vital do humano?

Bernardino é o gênio dessa desordem, qualificando-se como imaginação central (e grande glória) da peça. No primeiro ato, Cláudio afirma que ele e Julieta carecem apenas de "atos [ordens] exteriores", - fora isso, são, para todos os efeitos, marido e mulher. Ângelo, com severidade, permite à "fornicadora" Julieta "apenas / o necessário, - nada de supérfluo". O Duque, igualmente, brinca com o sentido de "ordem", ao ordenar a decapitação de Bernardino:

Pelo voto e minha ordem, eu vos ampararei, se vos guiardes por minhas instruções. Fazei executar Bernardino esta manhã e enviái a Ângelo a cabeça desse infeliz.

[IV.ii.]

Mas, sublime, Bernardino recusa-se a cooperar: "Pois eu juro que não há quem possa convencer-me de morrer hoje". Em última análise, na Viena de Vicêncio, a idéia de ordem é a idéia de morrer, - rejeitando toda e qualquer ordem, Bernardino recusa-se a morrer, e Shakespeare confere apoio a Bernardino, quando faz o Duque, mais tarde, perdoar o assassino confesso. Mas quem é Bernardino, e o que faz ele na peça mais singular escrita por Shakespeare? O personagem é apresentado por meio de uma alusão irônica ao Eclesiastes: "Coma muito ou coma pouco, o sono do trabalhador é gostoso, enquanto a fartura do rico não o deixa dormir" (5:11). Ao receber a sentença de morte das mãos do Preboste, Cláudio responde à pergunta "Onde se encontra / Bernardino?":

Mergulhado em modorra tão pesada como o sono inocente que domina

468

MEDIDA POR MEDIDA

os membros fatigados de um viajante, - não quer ser despertado.

[IV.ii.]

O "viajante" é também o sofredor, o pobre trabalhador cujo sono é gostoso. Bernardino é culpado, e está bêbado, mas o "bem" a que o Preboste se refere ("Que bem lhe virá disso?") é "apenas" uma decapitação ao cair da tarde, a idéia de ordem em Viena.

Descobrimos mais a respeito de Bernardino pouco antes de, finalmente, vê-lo e ouvi-lo pela primeira vez:

DUQUE

Quem é esse Bernardino que deve ser executado à tarde?

PREBOSTE

Um boêmio incorrigível, criado e educado aqui mesmo/ está preso há nove anos. DUQUE

Por que motivo o duque ausente não o pôs em liberdade ou não mandou executá-lo? Sempre ouvi dizer que era esse o seu costume. PREBOSTE

É que os amigos do prisioneiro sempre conseguiam protelação,- e, de fato, até o governo do senhor Ângelo,- o caso dele parecia duvidoso. DUQUE

E agora, está esclarecido? PREBOSTE

Mais do que evidente,- ele próprio confessou. DUQUE

Revelou arrependimento na prisão? Mostra-se abalado?

PREBOSTE

É um indivíduo para quem a morte não é mais de temer do que o sono da embriaguez,- despreocupado, indiferente e sem temor

469

#HAROLD BLOOM

do passado, do presente ou do futuro,- insensível à idéia da morte e irremediavelmente mortal.

DUQUE

Ele necessita de conselhos.

PREBOSTE

Nem quer ouvir falar nisso,- sempre teve a liberdade da prisão,- se lhe derem licença para evadir-se, não a aceitará,- embriaga-se muitas vezes ao dia, se é que não fica dias inteiros na borracheira. Por mais de uma feita o acordamos, como para executá-lo, apresentando-lhe uma ordem falsa, sem que isso o emocionasse no mínimo.

[IV.ii.]

O grande Bernardino recusa-se a aceitar as regras que vigoram na Viena de Vicêncio, não se deixando afetar, seja pela morte, seja pela misericórdia. Bernardino passa nove anos em estado de torpor, do qual desperta apenas para recusar tanto a fuga quanto a execução. Talvez, nada exista de mais engraçado em Medida por Medida do que as palavras do Duque-Frade, absolutamente confuso: "Ele necessita de conselhos", ou seja, mais consolo mórbido, do tipo expresso no trecho "Contai certo com a morte". com extraordinária argúcia dramática, Shakespeare prepara-nos para a cena hilária, deixando que Vicêncio se engane a respeito do poder que exerce sobre Bernardino: "[...] Mandai chamar o vosso executor, e fora com a cabeça de Bernardino! you já confessá-lo e prepará-lo para uma morada melhor". Mas, quando ouvimos as palavras "fora com a cabeça de Bernardino!", parece-nos que estamos diante de Alice no País das Maravilhas, ou Alice no País dos Espelhos. Quase sempre, Vicêncio fala besteira, o que o público, eventualmente, constata. Uma das funções de Bernardino é, precisamente, expor tais besteiras,- a outra função do assassino condenado é representar, com memorável franqueza, a incorrigível natureza humana, em Viena e no mundo, invulnerável à opressão da ordem. A comédia em Medida por Medida atinge o ponto máximo na apoteose de Bernardino, que merece ser citada na íntegra:

470

MEDIDA POR MEDIDA

ABHORSON

Olá, malandro, vai buscar Bernardino. POMPEU

Mestre Bernardino! E preciso que vos levanteis para serdes enforcado! Mestre Bernardino! ABHORSON

Vamos com isso, Bernardino! BERNARDINO (dentro)

A peste vos tire o fôlego! Quem está fazendo tamanho barulho?

Quem sois? POMPEU

Amigos vossos, homem: o carrasco. E preciso que tenhais a bondade de vos levantar e de vos deixar matar.

BERNARDINO (dentro)

Sai daí, malandro, que eu estou com sono. ABHORSON

Dizei-lhe que é preciso que ele se levante, sem perda de tempo. POMPEU

Mestre Bernardino, por obséquio, ficai acordado, até serdes executado,- dormireis depois. ABHORSON

Ide lá dentro e trazei-mo. POMPEU

Já vem vindo, senhor,- já vem vindo,- já ouvi barulho de palha. ABHORSON

O machado está no cepo, maroto? POMPEU

Tudo pronto, senhor.

(Entra Bernardino.) BERNARDINO

Então, Abhorson! Quais são as últimas? ABHORSON

Em verdade, senhor, o que eu desejara agora é que fósseis fazer

471

#HAROLD BLOOM

barulho com vossas orações Vede aqui a ordem de execução já chegou

BERNARDINO

Vão para o inferno" Bebi a noite toda, não me acho preparado POMPEU

Pois tanto melhor, senhor" Porque quem bebe a noite toda e é enforcado pela manhã, dorme muito mais pesadamente o dia seguinte

ABHORSON

Vede, senhor, aí vem vindo vosso pai espiritual Ainda pensais que estamos brincando"

(Entra o Du(jue, disfarçado como antes) DUQUE

Senhor, induzido por minha caridade, ao saber com que pressa deveis partir desse mundo, vim para aconselhar-vos, confortar-vos e rezar convosco BERNARDINO

Comigo, irmão? Absolutamente Passei a noite toda bebendo, preciso de mais tempo para preparar-me, se não, eles me macetam o cérebro Não consinto em morrer hoje, está decidido

DUQUE

Oh, senhor" Mas é preciso" Por isso mesmo, suplico-vos pensar na viagem que ides empreender

BERNARDINO

Pois eu juro que não há quem possa convencer-me de morrer hoje DUQUE

Mas ouvi-me BERNARDINO

Nem mais uma palavra Se tendes alguma coisa a dizer-me, vinde à minha cela, porque de lá eu não saio hoje

(Sá,) (Entra o Preboste)

472

MEDIDA POR MEDIDA

y DUQUE

Incapaz para a vida e para a morte Oh coração de pedra" PREBOSTE Ide atrás dele, trazei-o sem demora para o cepo!

[IV m

Jamais tive a oportunidade de ver essa cena, tão profunda e ultrajante, condignamente dirigida e representada Hoje em dia, quando sentenças de morte se multiplicam diariamente nos Estados Unidos, recomendo o exemplo de Bernardmo aos que aguardam execução recusem a dignidade obscena da civilizada morte por gás, injeção letal e eletrocussão, uma vez que enforcamento e fuzilamento (pelo menos, por ora) estão fora de moda Que se recusem a morrer e, assim, forcem-nos a macetar-lhes o cérebro, conforme a sugestão de Bernardmo Essa é a visão de Shakespeare, aqui expressa pelo contumaz e irônico Bernardmo e pelo bando de desatinados, Abhorson, Pompeu, o Preboste e o egrégio Duque, que se esquece de que não é, na verdade, um frade, principalmente

quando cede à recusa de Bernardmo a cooperar com a execução

DUQUE

Não está preparado para a morte, executá-lo nesse estado fora condenável, sem dúvida

[IVm]

Essa inócua idiotice, típica em Vicêncio, fica a anos-luz de distância das palavras de Pompeu, que expõem a loucura da nossa sociedade "Mestre Bernardmo, por obséquio, ficai acordado, até serdes executado, dormireis depois" Bernardmo jamais estará preparado para a execução e sua eloquência esclarece tudo o que há de errado no universo de Medida por Medida "Não consinto em morrer hoje, está decidido" Trata-se da única certeza nessa peça em que Vicêncio não faz o menor sentido, seja como Duque ou Frade em que a castidade ferrenha de Isabela se torna

473

#HAROLD BLOOM

um convite irresistível ao sexo, e em que o estratagema da cama é muito mais santificado do que no caso da aventura de Helena, em Bem Está o cjuê Bem Acaba Para mim, o ponto alto da peça é o momento em que o Duque diz - "Mas ouvi-me " - e Bernardino responde "Nem mais uma palavra" A comédia moral contida nessa comédia está na resposta que Shakespeare oferece àqueles espectadores capazes de se deixarem levar por Vicêncio Somente depois de termos testemunhado a rebeldia de Bernardmo, Shakespeare permite ao Duque-Frade descer à sádica degradação de mentir a Isabela, dizendo-lhe que o irmão fora executado Ângelo - quem diria" - é bastante exato, quando afirma, referindo-se a Vicêncio "Seus atos revelam loucura"

Medida por Medida chega ao fim com uma coda desvairada, a cena única que constitui todo o quinto ato, na qual o Duque perdoa Ângelo, Bernardino e Cláudio, e toma-se o alcoviteiro geral, no caso de Lúcio, por vingança Nada é mais significativo na cena do que o silêncio total de Bernardino, ao ser trazido ao palco para ser perdoado, e de Isabela, no momento em que fica do lado de Manana para pedir clemência para Ângelo Isabela sequer responde à proposta de casamento feita pelo Duque, que suprime o desejo obsessivo da jovem de ingressar no convento Mas suas últimas palavras, em defesa de Ângelo, são tão estranhas quanto tudo o mais na peça

Quanto a Ângelo,

não chegou a dar corpo a seus intentos, sepultemo-los, pois, tal como a intentos que em caminho morreram Pensamentos não são vassalos, e os intentos nunca passam de pensamentos

[Vi]

Em sua loucura, Isabela deve ser séria, Shakespeare não pode sê-lo Uma intenção homicida fica perdoada, quando, na verdade, era bem mais do que um simples pensamento

Ângelo havia, de fato, ordenado a execução de Cláudio, e a ordem fora dada depois de Ângelo haver,

474

MEDIDA POR MEDIDA

supostamente, deflorado Isabela Segundo Isabela, aquilo que não acontece, seja qual for a razão, é apenas um pensamento, e não um vassalo

isto é, alguém a serviço de Vicêncio As imagens de morte e

sepultamento, evidentemente, aplicam-se a todos os intentos, a todos os pensamentos Em Isabela não existe vida E Shakespeare não nos diz por que e como ela sofreu

tamanha perda Irracional, ela não precisa responder à proposta do Duque, e, presumivelmente, tal nulidade significa que ele há de conquistá-la A perspectiva dos

casamentos de Vicêncio e Isabela, de Ângelo e Manana não é das mais promissoras Nem mesmo a união forçada entre Lúcio e a prostituta Kate Keepdown promete ser menos

saudável Desconheço outra obra em toda a literatura ocidental que seja tão niilista quanto Medida por Medida, comédia que destrói a comédia O que permanece é a esplêndida

imagem de Bernardino, o assassino dissoluto que traz ao ser humano um pingote de esperança de resistir ao Estado, recusando-se a morrer segundo a vontade de quem quer que seja

475

#PARTE VII

AS GRANDES TRAGÉDIAS

#23

HAMLET

As origens da peça mais célebre escrita por Shakespeare são tão obscuras quanto são confusas as suas questões textuais. Temos conhecimento da existência de um Hamlet anterior, revisto e superado pela peça de Shakespeare, mas não dispomos da referida obra e tampouco sabemos quem a escreveu. A maioria dos estudiosos acredita que o autor da referida peça tenha sido Thomas Kyd, que escreveu A Tragédia Espanhola, arquétipo da "peça de vingança". Entretanto, no meu entendimento, Peter Alexander estava certo quando deduziu que o próprio Shakespeare teria escrito Ur-Hamlet, o que teria ocorrido até 1589, início de sua carreira de dramaturgo. Embora a opinião da academia seja, em grande parte, contrária, a hipótese de Alexander sugere a possibilidade de Hamlet (peça que, em sua forma final, oferece ao público um novo Shakespeare) ter passado por uma gestação de mais de uma década.

A peça é imensa, - sem cortes, alcança a marca de quase quatro mil linhas, sendo raramente encenada em toda a sua extensão. A opinião de T. S. Eliot, em voga no passado, de que Hamlet é, "artisticamente, sem dúvida, um fracasso" (que obra literária, então, seria, artisticamente, um sucesso?) parece decorrer da desproporção entre o Príncipe e a peça. Hamlet teria uma consciência que não caberia em Hamlet; tragédia de vingança não pode conter a maior representação de um intelectual criada no Ocidente. Mas Hamlet não é, na verdade, a tragédia de vingança que finge ser. É teatro do mundo, como A Divina Comédia,

479

#HAROLD BLOOM

Paraíso Perdido, Fausto, Ulisses ou Em Busca do Tempo Perdido As tragédias anteriores escritas pelo próprio Shakespeare pouco pressagiam Hamlet, e as obras subsequentes, embora a Hamlet se remetam, são bastante diferentes, tanto em espírito como em tom Nenhum outro protagonista, nem mesmo Falstaff ou Cleópatra, equipara-se a Hamlet, em suas infinitas reverberações

O fenômeno "Hamlet", isto é, do Príncipe fora do contexto da peça, é inigualável na literatura ocidental Dom Quixote e Sancho Pança, Falstaff e, talvez, Mr Pickwick aproximam-se de Hamlet, na qualidade de invenções literárias que se tornaram mitos independentes Tal aproximação pode ser estendida a certas figuras da literatura clássica, entre as quais, Helena de Tróia, Ulisses e Aquiles Mas Hamlet é um caso à parte, possui algo de transcendental que o acerca da figura bíblica do Rei Davi, ou de figuras espirituais ainda mais elevadas Carisma, a aura dos iluminados, é propriedade de Hamlet, seja dentro ou fora da peça escrita por Shakespeare Raro na literatura secular, o ser carismático é, estranhamente, infrequente na obra shakespeariana Supõe-se que Henrique V tenha carisma, mas o personagem vulgariza essa importante característica, assim como o faz Júlio César Lear já perdeu muito de seu carisma quando o encontramos no início da peça, e Antônio toma-se um caso clássico de evanescência de carisma Cleópatra é tão histriônica e narcisista que a apoteose carismática de sua morte não nos convence de todo, e Próspero encontra-se por demais comprometido com a sua mágica para alcançar qualquer dimensão verdadeiramente carismática Hamlet, mais do que ninguém, disputa com o Rei Davi e o Jesus do Evangelho de Marcos o título de o mais carismático entre os carismáticos Poderíamos acrescentar o José da Autora J - e quem mais" Temos Hadji Murad, de Tolstoy, projeção da

velhice sonhadora do próprio autor, e temos Sir John Falstaff, que só ofende os virtuosos, embora os que por ele se sintam ofendidos façam tamanho coro de desaprovação que lograram diminuir o carisma do grande mestre da espintuosidade

A grandeza de Hamlet jamais foi discutida, o que, mais uma vez, suscita a pergunta, difícil de ser respondida "será que Shakespeare estava ciente da riqueza com que investira o Príncipe" Muitos estudiosos

480

HAMLET

afirmam que Falstaff escapa ao controle de Shakespeare, o que parece óbvio, ainda que não possamos saber se Shakespeare previra a imensa e instantânea popularidade de Falstaff Em a Segunda Parte de Henncjue IV, Falstaff figura com tanto destaque quanto na Primeira Parte, mas Shakespeare, com certeza, sabia que o "gordanchudo Jack" de As Alegres Comadres de Wmdsor era um impostor, e não Falstaff, o gemo carismático Seremos capazes de imaginar Hamlet, mesmo um Hamlet paródico, presente em qualquer outra peça de Shakespeare" Onde o localizaríamos" Que contexto poderia abarcá-lo"

Os grandes vilões - Iago, Edmundo, Macbeth - seriam destruídos pela brilhante ironia de Hamlet Nenhum outro personagem das grandes tragédias ou dos romances poderia pisar o palco ao lado de Hamlet, alguns dentre eles podem até conter ceticismo, mas não um misto de ceticismo e carisma Ao lado de qualquer um deles, Hamlet estaria sempre na peça errada - mas a questão é que ele já está na peça errada

A corte podre de Elsinore é ratoeira pequena demais para pegar Hamlet, embora ele para lá retorne, para matar e ser morto

Contudo, grandeza não é a única questão, Rei Lear encerra o cosmos psíquico mais vasto em toda a obra shakespeana, mas é, deliberadamente, uma peça arcaica, ao passo que o papel de Hamlet é o menos arcaico em Shakespeare Não se trata apenas de Hamlet surgir depois de Maquiavel e Montaigne, Hamlet surge depois de Shakespeare, e ninguém ainda conseguiu ser pós-Shakespeare Não pretendo aqui dizer que Hamlet seja Shakespeare, ou mesmo uma projeção de Shakespeare Mas diversos críticos já apontaram, com correção, paralelos entre o relacionamento de Falstaff e Hal, e o de Shakespeare e o jovem nobre (provavelmente, o Conde de Southampton), nos Sonetos

Os moralistas recusam-se a admitir que Falstaff, mais do que Próspero, capta a essência do espírito shakespeano, da minha parte, se tivesse que especular a respeito da auto-representação em Shakespeare, o paradigma seria Falstaff No entanto, é Hamlet o filho mais querido de Shakespeare, assim como Hal é o de Falstaff A afirmação não é minha, mas de James Joyce, o primeiro a identificar Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, com Hamnet, o único filho que Shakespeare teve, e que morreu aos onze

481

#HAROLD BLOOM

anos de idade, em 1596, quatro ou cinco anos antes do surgimento da versão final de A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca, na qual o pai de Hamnet Shakespeare fazia o papel do Fantasma do pai de Hamlet.

Quando assistimos a uma encenação de Hamlet, ou lemos o texto da peça, logo constatamos que o Príncipe transcende a peça. Para muitos de nós, transcendência constitui uma noção difícil, especialmente quando inserida em um contexto secular, como no caso da dramaturgia shakespeariana. Algo em Hamlet parece exigir (e fornecer) evidências relacionadas a esferas que estão além dos nossos sentidos. Os desejos de Hamlet, seus ideais e aspirações, encontram-se quase que absurdamente perdidos na atmosfera pútrida de Elsinore. Cláudio, o trapaceiro, não é "inimigo" à altura de Hamlet, embora o Príncipe assim o defina. O miserável usurpador é totalmente desbancado pelo sobrinho. Se em Hamlet (conforme creio firmemente) Shakespeare faz a revisão do Ur-Hamlet, escrito por ele próprio cerca de uma década antes, é bastante possível que ele pouco tenha retocado o personagem de Cláudio, enquanto Hamlet é objeto de uma

verdadeira metamorfose. A maldade de Cláudio nada tem do gênio de Iago, Edmundo e Macbeth.

O demônio criado por Shakespeare, Iago, ancestral do Satanás, de Milton, é o "autor" da farsa trágica *Os Ciúmes de Otelo* e *O Assassinato da Esposa, Desêmona*. Essa peça, que não é, de forma alguma, idêntica à peça *Otelo*, escrita por Shakespeare, encontra-se apenas parcialmente inserida na tragédia shakespeariana, pois Iago não a conclui. Furioso com Emília, que lhe estraga o último ato, ele a mata, e recusa-se a dar qualquer explicação, afirmando: "E doravante não direi palavra".

Hamlet, dramaturgo mais metafísico do que Iago, escreve o quinto ato da peça por ele mesmo protagonizada, e jamais sabemos, ao certo, se é Shakespeare ou Hamlet o autor principal dessa peça que pelos dois é escrita. Seja lá quem for o Deus de Shakespeare, o de Hamlet parece ter sido um autor de farsas, e não de comédias, no sentido cristão. Deus, na Bíblia hebraica, principalmente em Jó, escreve melhor por meio de perguntas retóricas. Hamlet é dado a perguntas retóricas, mas, diferentemente das

* *Otelo*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Quarta Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 235. [N.T.]

482

HAMLET

formuladas por Deus, as indagações retóricas de Hamlet nem sempre se constituem em respostas. O Deus hebreu, pelo menos no texto de J, é basicamente, irônico. Hamlet, nitidamente irônico, não busca um Deus irônico, mas um Deus irônico é o que Shakespeare lhe oferece.

com muita percepção, Harry Levin, remoendo esse tema, descreve Hamlet como uma peça obcecada pela palavra "questão" (empregada dezessete vezes), e pelo questionamento sobre "a crença em fantasmas e sobre os códigos de vingança". Da minha parte, prefiro abordar essa obsessão por questionamento de modo diferente. A principal divergência observada entre o Hamlet shakespeariano e o Hamlet histórico ou lendário advém de uma alteração, bastante sutil, dos motivos que levam o Príncipe a agir. Tanto nos anais compilados pelo dinamarquês Saxo Grammaticus como na lenda francesa de Belleforest, o Príncipe Amleth, desde o início do relato, corre perigo de vida, nas mãos do tio assassino, e, com astúcia, finge-se de tolo e louco, para sobreviver. É possível que em *Ur-Hamlet* Shakespeare tenha seguido esse paradigma, mas pouco resta do mesmo no Hamlet final. Cláudio sente-se plenamente satisfeito por ter o sobrinho como herdeiro, - podre como está a Dinamarca, Cláudio tem tudo o que sempre desejou: Gertrudes e o trono. Houvesse Hamlet ficado impassível após a visita do Fantasma, não teriam sofrido mortes violentas Polônio, Ofélia, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern, Cláudio, Gertrudes e o próprio Príncipe. Todos os acontecimentos da peça dependem da reação de Hamlet ao Fantasma, reação essa tão dialética quanto tudo o mais em Hamlet. A questão em Hamlet será sempre o próprio Hamlet, pois Shakespeare construiu um personagem cuja consciência é a mais ambivalente e dividida que uma peça coerente pode conter.

O primeiro Hamlet de Shakespeare deve ter sido marloviano, um personagem capaz de superar a si mesmo (conforme já aponte), um anti-Maquiavel auto-indulgente, um orador cujas metáforas incitavam os ouvintes à ação. O Hamlet maduro é muito mais complexo. Fascinado e fascinante, Shakespeare desvia-se das fontes, não adota o nome histórico do pai de Hamlet (Horwendil), e atribui ao pai e ao filho o mesmo nome, o nome dado ao único filho do autor. Peter Alexander,

483

#i-iAKULD BLOOM

HAMLET

com a sagacidade habitual, observa, em *Hamlet, Father and Son* (1955), que o Fantasma é guerreiro

digno de uma saga islandesa, enquanto o Príncipe é um intelectual universitário, representante de uma nova era. Dois Hamlets se confrontam, tendo quase nada em comum, exceto os nomes. O Fantasma espera que Hamlet seja uma nova versão do velho Hamlet, assim como Fortimbrás é uma reimpressão do velho Fortimbrás. Ironicamente, os dois Hamlets se contemplam como se o Edas estivesse encontrando Montaigne a Idade Antiga vislumbra a Renascença, com as estranhas conseqüências que seriam de se esperar. Podemos constatar que o Fantasma nada tem de Horwendil, mas possui muitas características do Amleth da saga islandesa: é valente, beligerante, e tão competente ao manipular o filho intelectual como o fora no combate aos inimigos. O Príncipe Hamlet, cético, intelectual da Renascença, leitor de Montaigne e freqüentador dos teatros londrinos, distancia-se tanto do Hamlet de Belleforest como do protagonista da versão original, de autoria do próprio Shakespeare em 1601, no papel do Fantasma. Shakespeare dirige-se a Hamlet como teria se dirigido ao próprio filho, Hamnet, quase adulto. O Fantasma fala de Gertrudes como um mando apaixonado, mas surpreendemo-nos ao constatar que a referência aqui não é a Horwendil, pai, mas a Amleth, que, na lenda originária, acaba destruído em conseqüência do amor excessivo dedicado à segunda esposa, que o trai. Ao inverter as gerações, Shakespeare confere à história um grau de problematização que torna a versão final de Hamlet extremamente complexa, mas que, ao mesmo tempo, é capaz de nos conduzir à saída do labirinto com uma sagacidade joyciana. O Hamlet de 1588-89 torna-se o pai do Hamlet de 1600-1601, surgindo nesta como o Fantasma que exige vingança imediata mas que obtém, em vez de vingança, a expiação pelo sangue, que há de consumir cinco atos e quatro mil versos. Quanto ao Fantasma da versão de 1588-89 (vamos chamá-lo de Horwendil), pôde demos constatar que, em 1600-1601, não há espaço para ele. O Fantasma Horwendil deve ter sido bastante repetitivo, e gritos do tipo "Hamlet! Vingai-vos!" teriam virado piada junto ao público. O Fantasma Hamlet não é uma piada, antes, é Amleth, o Heracles dinamarquês, espírito astuto e sanguinário. É absolutamente transcendental a ironia de Shakespeare, quando faz esse Rei Hamlet ser o pai do personagem mais inteligente de toda a literatura. Para dar cabo de Cláudio não são necessários um espantoso intelecto nem uma consciência das mais sensíveis, e o Príncipe Hamlet sabe, melhor do que nós, que não é talhado para a tarefa que lhe foi atribuída. Se Hotspur ou Douglas houvessem morto Henrique IV, o Príncipe Hal seria mais do que qualificado para o papel do vingador e, prontamente, teria se desincumbido da missão. Comparado ao Hamlet de 1601, Henrique V não passa de um hipócrita, um Maquiavel - ainda que dotado de grande presença de espírito, graças aos ensinamentos de Sir John Falstaff. Hamlet, Falstaff de si mesmo, não é um simples apêndice de uma tragédia de vingança. Antes, conforme ocorre com Falstaff (embora em menor escala), Hamlet ocupa o centro mental da peça. Os dois terços das falas do texto que não são pronunciadas por Hamlet são, no entanto, a seu respeito, e poderiam ter sido por ele escritas. Em língua inglesa, a expressão "é como Hamlet sem o Príncipe da Dinamarca" tomou-se proverbial, querendo dizer "algo vazio" ou "insignificante". Falstaff, conforme observei anteriormente, foi o primeiro grande experimento shakespeariano quanto à geração de significado. Hamlet é o experimento aperfeiçoado, a prova de que significado não é gerado pela repetição, por acidente ou erro, mas pela transcendentalização do secular, uma apoteose que representa a aniquilação de todas as certezas do passado cultural. Cerca de doze anos mais tarde (1588-89, 1600-1601), Shakespeare, provavelmente, voltou a representar o papel do Fantasma em Hamlet. Tudo o que sabemos, com certeza, sobre o primeiro Hamlet é que já incluía a figura do Fantasma do pai de Hamlet. Tenho minhas suspeitas de que, ao revisar a peça, Shakespeare tenha diminuído consideravelmente o papel do Fantasma, em decorrência da crescente intencionização de Hamlet. Não quero dizer que o Fantasma fosse o centro da peça, como ator, Shakespeare jamais teve

a pretensão de desempenhar um Papel principal Por que atuou como o Fantasma? Evidentemente,
484

485

#HAROLD BLOOM

especializava-se na representação de homens maduros, inclusive reis (embora o único papel que sabemos ter sido por ele encenado, além do personagem do Fantasma do pai de Hamlet, foi Adão, em Como Gostais) Poderia o fato de Shakespeare fazer o papel do Fantasma sugerir um comprometimento pessoal? Stephen Dedalus, personagem de James Joyce, assim o achava, conforme constatamos em seu brilhante devaneio sobre Hamlet, na cena da Biblioteca, em Ulisses, a qual, segundo Richard Ellmann, expressa a interpretação joyciana da peça A meu ver, a pesquisa deve partir de um momento anterior Quais seriam as implicações de Shakespeare ter escolhido o nome do filho com base em Amleth, de Belleforest, ou melhor, em Hamlet, o Homem Verde, conforme a figura se tornara conhecida no folclore inglês?

No tempo em que Shakespeare era menino, uma jovem chamada Kate Hamlet, ou Hamnet, afogou-se no Rio Avon, perto de Stratford, supostamente, em consequência de uma desilusão amorosa Podemos conjecturar uma relação dessa jovem com Ofélia, mas qualquer relação com Hamnet Shakespeare será mera coincidência, é bastante improvável que Shakespeare tenha escolhido o nome de seu filho como tributo a essa jovem Aparentemente, o nome foi uma homenagem prestada por Shakespeare a um amigo, Hamnet, ou Hamlet Sader, mas qualquer inglês chamado Hamnet/Hamlet, em última análise, invocava a figura lendária de Amleth, conforme o jovem Shakespeare, dado à leitura, bem o sabia Amleth era famoso por sua esperteza e loucura, das quais dependeu seu grande triunfo Teria sido o primeiro Hamlet uma tragédia? Será que o Príncipe morria, ou tal evento surgiria mais tarde, como o preço da apoteose do personagem enquanto consciência e intelecto? O Amleth lendário, segundo Belleforest, casa-se com a filha do rei da Dinamarca e, então, vinga-se do pai, matando o tio Torna-se, assim, uma espécie de herói britânico, e podemos imaginar Shakespeare escrevendo o primeiro Hamlet tendo em mente certas esperanças com respeito ao filho, então uma criança de três ou quatro anos de idade Quando Shakespeare escreve a versão final de Hamlet, Hamnet Shakespeare já está morto há quatro anos, e o fantasma do menino de onze anos não consta da peça Joyce/Stephen, no entanto, não concorda Hamlet, o

486

HAMLET

Príncipe Dinamarquês, e Hamnet Shakespeare são gêmeos, e Shakespeare seria, portanto, o pai de seu mais célebre personagem

Mas seria o Fantasma o autor da peça? Shakespeare, com toda atenção, e com muita astúcia, apresenta-nos um pai e um filho totalmente diferentes um do outro, nas figuras do velho Hamlet e do Príncipe Sabemos que o Rei Hamlet fora um temido guerreiro, liderem tempo de guerra, apaixonado (ou sexualmente atraído) pela esposa

Das qualidades que tomam o Príncipe notável, nenhuma poderia ser atribuída ao pai guerreiro

Como puderam Hamlet e Gertrudes gerar um filho tão intelectual a ponto

de ser impossível contextualizá-lo, mesmo na peça shakespeariana? Na verdade, o Príncipe Hamlet parece-se tão pouco com o pai quanto com o tio usurpador Shakespeare

confere a Hamlet um pai adotivo na figura do bobo da corte, Yonck, uma vez que o próprio Hamlet é dado a freqüentes gracejos, fato que o aproxima do mais perigoso dos farsantes lago

Não sabemos se a misteriosa transformação observada entre o quarto e o quinto ato de Hamlet deixa transparecer Shakespeare despedindo-se da sua própria juventude,

mas, decerto, trata-se de uma despedida com relação ao Hamlet por ele criado quando jovem O

nome Amleth é derivado do nórdico antigo, querendo dizer "tolo", ou "esperto

que finge ser tolo" Passada a cena do cemitério, nada da "atitude extravagante" de Hamlet perdura

e, na referida cena, a loucura aparece transformada em intensa ironia dirigida às mórbidas imagens da morte Por que Shakespeare escreveu a cena do cemitério, visto que a evocação a Yonck pouco contribui para o avanço da ação da peça? A pergunta será relevante somente se a repetirmos diante de várias outras cenas dessa peça extraordinária, que, com quase quatro mil linhas, é demasiadamente longa para ser encenada (Chegamos a duvidar que tenha sido montada sem cortes em Londres, à época de Shakespeare, embora seja possível que produções nas universidades de Oxford e Cambdgc tenham utilizado o texto na íntegra) Podemos supor - embora para quase todos os shakespeanos modernos tal suposição seja uma heresia - que, pelo menos dessa feita, Shakespeare tenha escrito, em parte, para satisfazer algum interesse estritamente pessoal, sabendo que precisaria cortar o texto a cada 487

#HAROLD BLOOM

montagem. Pode ser esse o motivo da diferença entre as 3.800 linhas encontradas no texto do segundo in-cjuarto e a omissão de 230 dessas linhas no Primeiro Fólio. O fato de o Primeiro Fólio conter 80 linhas não encontradas no segundo in-cjuarto pode ser uma indicação de que Shakespeare continuava a revisar Hamkt depois de 1604-1605, quando surgiu o segundo m-cjuarto. Para mim, o Fólio pode ter sido a última versão teatral da peça autorizada por Shakespeare, embora, com 3.650 linhas, o texto ainda seria longo demais para o palco londrino. O Hamlet completo, com 3.880 linhas, tem a vantagem de nos fazer lembrar que a peça não é apenas "a Mona Lisa da literatura" como, também, um elefante branco, uma anomalia no cânone shakespeariano. Quero propor que Shakespeare jamais deixa de revisar Hamlet, desde a primeira versão, por volta de 1587-89, quase até a época de seu recolhimento em Stratford. Pelo que consta, o segundo in-cjuarto foi impresso a partir do próprio manuscrito do autor, enquanto o texto do Primeiro Fólio encerra a versão final da peça, preservada por atores contemporâneos de Shakespeare. A idéia de obsessão, sem dúvida, é enunciada por essa que vem a ser a mais pessoal e contumaz dentre as trinta e nove peças shakespearianas. Sendo, de acordo com Kierkegaard, um mestre da ironia, Shakespeare talvez sentisse alguma satisfação em decorrência do fato de que somente A Tragédia Espanhola, de Kyd, peça que, na visão de alguns estudiosos, teria influenciado Hamkt, gozava de sucesso comparável ao das peças do Príncipe Dinamarquês e de Falstaff. A não ser entre especialistas, A Tragédia Espanhola é obra morta,- jamais tive a oportunidade de assistir a uma montagem do texto, tenho conhecimento de poucas produções, e duvido que seria capaz de tolerar vê-la encenada, embora tenha suportado algumas montagens de Tífo Andrônico. Hamlet sobrevive a tudo, até mesmo a Peter Brook, e a imortalidade de Falstaff transcende até a melhor das óperas de Verdi. Será que podemos aquilatar o que Hamlet significava para Shakespeare? Dificilmente, conseguiremos estabelecer as tendências religiosas de Shakespeare, seja no início ou no fim de sua vida. Ao contrário do pai,

HAMLET

ue era católico, Shakespeare manteve-se sempre ambíguo nessa questão perigosa, e Hamlet não é obra católica nem protestante. com efeito, eça a meu ver, não é nem cristã nem anticristã, pois o ceticismo de Hamlet não apenas excede uma possível origem em Montaigne como se torna, no quinto ato, algo estranho e fascinante, algo que não conseguimos rotular. O público não questiona Fortimbrás, que comanda os ritos de guerra, nem Horácio, que invoca os anjos. De quem seria Hamlet soldado, e por que a invocação a anjos não é inadequada? A peça chega ao fim com uma epifania secular, bastante original, quando um esplendor transcendental parece emanar da exaltação em que os soldados transportam o corpo dê Hamlet. Acabamos de testemunhar a tentativa de suicídio de Horácio, impedida por Hamlet, com o intuito de fazer do companheiro seu biógrafo, alguém capaz de limpar o nome do Príncipe. Contudo, não é

Horácio, mas Fortimbrás quem pronuncia as últimas palavras: "Atirem os soldados". A saraivada será parte dos ritos de guerra, celebrando Hamlet, presumivelmente, como um novo Fortimbrás. É difícil deixar de pensar que Shakespeare termina a peça com uma ironia tão condizente com Hamlet, personagem, em si, altamente irônico, além de ser objeto de ironia por parte de terceiros. Horácio e Fortimbrás não são irônicos, e Shakespeare, lamentavelmente, abandona-nos quando não permite a Hamlet o comentário final a respeito de algo que parece irônico, mas que, talvez, transcenda a ironia, conforme hoje a entendemos.

A meu ver, os "problemas de enxerto", que determinados críticos, como Empson e Graham Bradshaw, identificam em Hamlet, não elucidam a peça, pois Shakespeare aqui não enxerta A Tragédia Espanhola, de Kyd, mas revisa um texto anterior, de sua própria autoria. Desde os estudos de J. M. Robertson, muito tem-se especulado sobre o Ur-Hamlet, e bem menos sobre a primeira versão de Hamlet. Ainda que a peça original seja de Shakespeare, o Príncipe, em 1587 ou 1588, não passava de uma caricatura grosseira, comparado ao Hamlet de 1600-1601. O desafio de Shakespeare não era tanto o de inserir Hamlet em um contexto apenas inadequado, mas o de criar um Hamlet mais sutil, imerso em um contexto deveras deteriorado. Podemos supor que o primeiro Hamlet

489
#HAROLD BLOOM

shakespeariano fosse bastante parecido com o Amleth de Belleforest: um espertalhão dotado de heroísmo arcaico, cujas reflexões recaem menos sobre si mesmo do que sobre os perigos que o cercam. O segundo Hamlet, revisionista, é, pelo menos, dois seres em um só: figura do folclore e contemporâneo de Montaigne. Tanto melhor: o perene fascínio de Hamlet acaba com a distinção entre Saxo Grammaticus e os Ensaaios de Montaigne. Não temos como saber se tudo isso começou como uma brincadeira da parte de Shakespeare, mas o fato é que a coisa funcionou - e continua a funcionar. O Hamlet de 1601 não nos parece talhado para a vingança, pois sua independência intelectual e grandeza de espírito não se prestam à missão imposta pelo Fantasma. Talvez seja o momento de indagarmos se a hipótese da revisão de um Hamlet anterior, de autoria do próprio Shakespeare, não elucidaria um enigma que consta da versão final. Como em Belleforest, o Hamlet dos primeiros quatro atos é um jovem com cerca de vinte anos, aluno da Universidade de Wittenberg, para onde deseja regressar, e onde convive com Horácio, nobre amigo, e os malfadados colegas Rosencrantz e Cuildestern. Laertes, da mesma geração que Hamlet, pelo que consta, deseja regressar à Universidade de Paris. Mas o Hamlet do quinto ato (após um intervalo de apenas poucas semanas) tem trinta anos (segundo o coveiro) e aparenta, pelo menos, os trinta ç. sete anos que o próprio Shakespeare tinha à época. Supõe-se que, recorrendo à versão antiga, o autor tenha iniciado a peça com um Hamlet menor de idade (conforme em Belleforest e no Ur-Hamkt shakespeariano), e que o processo de revisão tenha gerado o Hamlet maduro que encontramos no quinto ato. Comprometido, até certo ponto, com a concepção de Hamlet delineada na primeira versão, Shakespeare, com confiança, deixa a contradição perdurar. Quando batizou o filho Hamnet, Shakespeare tinha apenas vinte e um anos de idade, e não mais do que vinte e cinco anos quando escreveu o Ur-Hamlet. Shakespeare desejava duas coisas ao mesmo tempo: salientar a noção de um Hamlet jovem e, ao final, mostrar um Hamlet amadurecido.

No livro O Nascimento da Tragédia (1873), Nietzsche apresenta uma memorável interpretação de Hamlet, definindo o personagem não

490

HAMLET

como um indivíduo que pensa demais, mas como alguém que pensa com extrema clareza:

O arroubo do estado dionisíaco, com a conseqüente aniquilação das restrições e dos limites da

existência, contém, enquanto perdura, um elemento hirtórico no qual submergem todas as experiências pessoais do passado. Esse hiato de consciência separa a realidade cotidiana da dionisíaca. Porém, tão logo ressurgue na consciência, a realidade cotidiana provoca uma náusea: um estado de espírito ascético, debilitado, resulta dessa condição. Nesse sentido, o indivíduo dionisiaco assemelha-se a Hamlet: ambos têm visão profunda, que lhes permite enxergar a verdadeira essência das coisas,- ambos adquiriram conhecimento, e a náusea decorrente inibe-lhes a ação,- e qualquer ação da parte deles seria incapaz de alterar a eterna natureza das coisas,- consideram ridículo, ou humilhante, o fato de serem chamados a corrigir um mundo que está fora de eixo. O conhecimento aniquila a ação,- a ação depende dos véus da ilusão: eis a doutrina de Hamlet, e não essa balela do sonhador que pensa demais e que, devido a um excesso de opções, não consegue agir. Não é a reflexão - absolutamente -, mas o conhecimento, a percepção da verdade terrível, que interfere com a motivação de agir, tanto em Hamlet como no indivíduo dionisiaco. Chegaríamos a conclusões singulares (e muito elucidativas) se aplicássemos os conceitos de Nietzsche a outro indivíduo dionisiaco, o único personagem shakespeariano capaz de competir com Hamlet em termos de amplitude de consciência e agudeza de intelecto: Sir John Falstaff. Sem dúvida, Falstaff fora, um dia, capaz de enxergar a verdadeira essência das coisas (muito antes de o conhecermos). O ex-combatente foi capaz de enxergar a realidade da guerra, descartara a honra e a glória das campanhas bélicas, considerando-as ilusões perigosas, e entregara-se ao lúdico. Ao contrário de Hamlet, Falstaff não paga com náusea o preço do conhecimento. Em Falstaff, conhecimento não inibe

491

#HAROLD BLOOM

a ação,- antes, empurra a ação para o lado, como algo irrelevante no atemporal mundo lúdico. Hotspur o diz bem:

[...] E onde se encontra seu filho, tão ligeiro e tresloucado, o Príncipe de Gales? Onde o bando que o acompanha e que o mundo pôs de parte, mandando que não pare?

[Primeira Parte de Henrique IV, IV.i.]

Como um Falstaff de si mesmo, Hamlet está quase sempre a brincar, embora seja tão violento, e Falstaff, apesar de todo estardalhaço, tão pacífico. Os críticos de orientação marxista confundem seu próprio materialismo com a materialidade de Sir John e, erroneamente, vêem o mestre da espirtuosidade como oportunista. Todo o investimento de Falstaff, ao contrário de Hamlet, é consignado à espirtuosidade por si só. Contrastemo-los em dois grandes momentos, Hamlet no cemitério, Falstaff na taverna:

"

HAMLET

Essa caveira já teve uma língua, já pôde cantar um dia,- olha como esse idiota a atira ao solo, qual se fosse a queixada de Caim, que cometeu o primeiro assassinato! Pode ter sido o crânio de um político, que esse asno subjuga agora,- de alguém que desejasse enganar a Deus, não pode?

HORÁCIO

Bem pode ter sido, senhor.

HAMLET

Ou de um cortesão que dizia "born dia, caro senhor! Como passa o meu bom senhor?" Pode ter sido o senhor de Tal-e-tal, que elogiava o cavalo do senhor de Tal-e-tal quando pretendia pedi-lo, não é verdade?

HORÁCIO

Verdade, senhor.

492

HAMLET

HAMLET

É isso mesmo,- e agora pertence aos vermes, descarnado e golpeado nos queixos pela pá do coveiro,- eis uma bela evolução, se tivéssemos o poder de vê-la. Custou tão pouco formar esses ossos, que agora só servem para jogar malha? Os meus doem só de pensar nisso.*

[V.i.]

FALSTAFF

Fazes sempre citações execráveis,- és capaz de corromper um santo. Tu me tens prejudicado muitíssimo, Hal; Deus te perdoe. Antes de conhecer-te, Hal, ignorava tudo,- e agora, para dizer toda a verdade, valho pouco mais que um pecador. Preciso deixar esta vida, e hei de deixá-la. Por Deus, se o não fizer, não passarei de um rematado velhaco,- não quero ir para o inferno por causa de nenhum filho de rei da Cristandade.

[Primeira Parte de Henrique IV, I.ii.]

A que resultado chegaremos se colocarmos em confronto direto as palavras "Antes de conhecer-te, Hal, ignorava tudo,- e agora, para dizer toda a verdade, valho pouco mais que um pecador" e "eis uma bela evolução, se tivéssemos o poder de vê-la"? Seria uma contenda entre gênios da espirotuosidade - mas que têm pouco em comum! corn genialidade cômica, Falstaff faz de si mesmo o objeto do gracejo, embora vá além do gracejo, investindo contra a carolice puritana. A alegria autêntica de Falstaff opõe-se ao sombrio humor de Hamlet, que, ao mesmo tempo, investe contra a mortalidade e todas as nossas pretensões. O humor de Falstaff sugere entretenimento, o de Hamlet, transformação.

O Ur-Hamlet de Thomas Kyd, verdadeiro fantasma que assombra os estudos shakespearianos, jamais foi encontrado porque jamais existiu.

Hamlet e Macbetb. Traduções de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

493

#HAROLD BLOOM

Thomas Nashe, divulgando o trabalho de Robert Greene, amigo infeliz, escreveu um texto obscuro que tem sido mal interpretado pela maioria dos especialistas, incapazes de perceber a crítica feita por Nashe (e Greene) à Escola de Marlowe, que incluía Marlowe, Shakespeare e Kyd:

Retomo meus estudos sobre entretenimento para dirigir-me, breve e cordialmente, a alguns dos nossos reles tradutores. É prática comum nos dias de hoje entre um grupo de autores ardilosos, que lidam em todas as artes e dominam nenhuma, abandonarem o ofício de Noverint, para o qual nasceram, e se arvorarem em empreitadas artísticas, quando mal seriam capazes de passar para o latim seus piores versos, se obrigados a fazê-lo,- ocorre que Sêneca, lido em tradução à luz de vela, faz nascer muitas expressões felizes, como "o sangue é um mendigo" e outras. E se o abordarmos, com amabilidade, em uma manhã de inverno, ele nos oferece Hamlets inteiros, além de punhados de solilóquios trágicos. Mas, que pena! Tempus eâax rerum, o que há de durar para sempre? O mar, esvaziado gota a gota, com o tempo, há de secar, e Sêneca, vertendo sangue, verso a verso, página a página, um dia há de morrer em nosso palco,- famintos, seus seguidores imitam o Kid da fábula de Esopo, que desiste da ocupação de raposa e segue novo ofício. Tais indivíduos, abrindo mão do reconhecimento e da estima, intrometem-se em traduções italianas. Que o fracasso de seu desempenho seja constatado por todo e qualquer cavaleiro imparcial versado naquele idioma, ao examinar os

panfletos escritos por esses senhores e vendidos a dois centavos!

Eis o comentário de Peter Alexander sobre esse texto propositadamente obscuro:

É difícil identificar alguma informação precisa em meio a tamanha algazarra,- contudo, parece clara, entre as produções dos

A referência apresenta dois sentidos: em nível literal, kid-fox, "raposa jovem",- em sentido irônico, alude a Kyd, sobrenome de Thomas. [N.T.]

494

HAMLET

dramaturgos incultos, a inclusão de uma peça intitulada Hamlet, que, segundo Nashe, muito deve a traduções da obra de Sêneca,- e mais, um desses dramaturgos seria

Kyd, pois Nashe faz menção ao nome, apesar do fato de nem Esopo nem Spenser (Nashe refere-se à écloga de maio, encontrada no *Sbepebeards Calendar*) se encaixarem na

situação descrita. Concluir, com base nessa afirmação, como muitos estudiosos o fazem, que Kyd seja o autor do primeiro Hamlet é suposição insustentável, considerando-se

a afirmação em si, e questionável diante de provas que surgiram posteriormente. Nashe refere-se a um "grupo" de autores,- que Kyd era um desses autores e Hamlet

uma das peças escritas por eles é o máximo que esse trecho, deliberadamente, provocador nos esclarece.

com base nisso, eu gostaria de propor uma nova visão da carreira de Shakespeare. No livro *Politics, Placjue, and Sbakespeare's Tbeater: The Stuart Years* (1991),

Leeds Barroll recomenda cautela na datação de peças shakespearianas a partir de supostas referências a questões contemporâneas, e aventa a hipótese de que, em sua

fase madura, Shakespeare escrevesse somente quando os teatros estavam em funcionamento,- isto é, sua arte dramática alternava-se, entre períodos inativos e rompantes

de intensa criação e produtividade, chegando a fases de esforço supremo, ao produzir *Rei Lear*, *Macbeth* e *Antônio e Cleópatra* em apenas catorze meses.

Barroll questiona também o mito cultuado entre especialistas de que Shakespeare teria se recolhido em Stratford após escrever *A Tempestade*, em 1611, quando estava

com apenas quarenta e sete anos de idade. Shakespeare viveu mais cinco anos e, até 1613, com a colaboração de John Fletcher, escreveria mais três peças: *Henric/uc*

VIII, *Cardênio* (pelo que consta, desaparecida) e *Os Dois Nobres Parentes*. A partir dos cinquenta anos, Shakespeare recusa-se a trabalhar para o teatro e, sem dúvida,

podemos considerá-lo inativo durante os dois últimos anos de vida. Desconhecemos a causa da morte de Shakespeare, aos cinquenta e dois anos, embora um relato da

época aponte, como motivo imediato, uma bebedeira na companhia de dois velhos amigos, Ben Jonson e Michael Drayton, o que parece condizente com o sociável Shakespeare

fals-

495

#HAROLD BLOOM

taffiano Fala-se também de uma longa enfermidade, possivelmente de natureza venérea, o que é, igualmente, viável Talvez a saúde deteriorada enfraquecesse a disposição

de escrever Seja qual for o motivo da interrupção do processo criativo do autor, o argumento de Barroll é válido *A Tempestade* não é uma despedida, e Shakespeare

jamais escreveu tão bem como nos trechos a ele atribuídos de *Os Dois Nobres Parentes*, que apenas por uma questão accidental se tornou a obra derradeira

No espírito de Barroll, proponho uma revisão no que concerne ao nosso entendimento do início da carreira de Shakespeare como dramaturgo Tudo leva a crer que o *Ur-Hamlet*

tenha sido escrito antes de 1589, talvez em 1588 Nesse caso, a peça teria precedido todas as que caracterizam o período de aprendizado, inclusive as três partes

de *Henncfue VI* (1589-91), *Ricardo in* (1592-93) e *Tito Andrôntco* (1593-94) Não sabemos quando Kyd escreveu *A Tragédia Espanhola*, mas pode ter sido entre 1588 e 1592

Jamais entendi como e por que os estudiosos de Shakespeare consideram *A Tragédia Espanhola*

uma forte influência em Hamlet A Trage"dia Espanhola gozava de grande popularidade, mas é uma peça ruim, tola, pessimamente escrita, o que qualquer leitor pode logo constatar É difícil ir além das primeiras páginas, e inadmissível que a peça tenha impressionado Shakespeare Será mais racional supor que a primeira versão de Hamlet tenha influenciado A Tragédia Espanhola, e que qualquer efeito do esquálido melodrama de Kyd encontrado no Hamlet em sua versão final demonstre Shakespeare recuperando algo que sempre lhe pertencera

Provavelmente, jamais será possível provar que Peter Alexander estava certo ao defender a tese de que Shakespeare escreveu o Ur-Hamlet, mas as provas circunstanciais reforçam a dedução de Alexander Quando Shakespeare uniu-se ao grupo teatral que, em 1594, se tornaria a companhia do Lorde Chamberlam, as três peças acrescentadas ao repertório da troupe foram A Megera Domada, Tito Andrôwco e Hamlet, em momento algum a companhia encenou A Tragédia Espanhola ou qualquer outra peça de Kyd Além da presença do Fantasma, não sabemos o que constava do primeiro Hamlet, mas o Shakespeare da fase pré-Tito Andrônico fica longe de ser o mesmo da fase pós-Falstaff, e tenho minhas dúvidas sobre o fascínio que a primeira versão de Hamlet seria capaz de

496

HAMLET

causar Shakespeare deve ter sentido um certo acanhamento, ao retomar uma obra que pode ter sido a primeira de suas peças, conforme já observei, fontes da época indicam que o grito do Fantasma - "Hamleti Vingai-vos" - tomara-se objeto de chacota Mais interessante do que isso é considerar o que teria atraído Shakespeare na história

de Hamlet O primeiro registro de Hamlet é encontrado na obra de Saxo Grammaticus, Danish History, escrita no século XII, em latim, e disponível em uma edição parisiense

a partir de 1514 Shakespeare dificilmente teria lido Saxo, mas, sem dúvida, teve acesso à obra do escritor francês Belleforest, intitulada Histoires Trafiques, cujo quinto volume (publicado em

1570) continha a saga de Hamlet, elaborada com base no relato de Saxo O heróico Horwendil, tendo morto o Rei da Noruega em luta corporal, recebe, como recompensa, Gerutha, filha do Rei da Dinamarca, o casal gera um filho, Amleth Fengon, irmão de Horwendil, por despeito, mata o herói e casa-se com Gerutha, estabelecendo uma relação incestuosa Amleth, para garantir a própria vida, finge-se de morto, resiste ao assédio de uma mulher enviada com o propósito de seduzi-lo, apunhala um amigo de Fengon escondido no quarto de Gerutha, censura a mãe, exigindo que se arrependa, e é enviado por Fengon à Inglaterra, onde seria executado Durante a viagem, Amleth adultera o conduto enviado por Fengon e, assim, condena à morte os dois guardas que o acompanhavam De volta à Dinamarca, Amleth mata Fengon com a própria espada do usurpador e é reconhecido pelo povo como Rei da Dinamarca

À exceção do enredo, o Amleth de Belleforest pouco faz lembrar o Hamlet de Shakespeare, e podemos presumir que, à medida que Shakespeare revisava a peça, Hamlet

se parecesse cada vez menos com o animalesco personagem da obra-fonte Seja lá o que for que tenha atraído Shakespeare à figura de Amleth/Hamlet, a atração deve

ter surgido cedo na vida do poeta, pois, em 1585, ele batiza o filho com o nome de Hamnet, supostamente, em homenagem ao herói dinamarquês Convicto de que Peter

Alexander está certo ao atribuir Ur-Hamlet a Shakespeare, considero crucial a questão do atrativq que o enredo e o personagem da história de Amleth representavam para o pai de Hamnet, antes de iniciar a carreira de dramaturgo

497

#HAROLD BLOOM

O Amleth de Belleforest não deixa de ter suas habilidades: luta muito bem, é obstinado no propósito de vingança e chega a conquistar o trono da Dinamarca. Contudo, ninguém escolheria o nome de um filho apenas por causa da valentia de um determinado herói,-

somos levados a suspeitar a existência de algum outro motivo. O Amleth de Belleforest, com todas as suas falhas, é merecedor de uma versão nórdica, primitiva, da bênção da vitalidade. Podemos conjecturar que Shakespeare tenha visto em Amleth uma versão nórdica da figura bíblica do Rei Davi, herói carismático que passa por uma série de tribulações na conquista do trono e da "Bênção". Mas o Rei Saul não é Fengon, e o Davi bíblico está bem mais próximo do Hamlet shakespeariano do que do lendário Amleth, cuja espirotuosidade e valentia, embora autênticas, são grotescas, tendo como pano de fundo a mitologia do Edas. Shakespeare, sempre preocupado com a perda de status social, pode ter batizado o filho com o nome de Hamnet como uma espécie de amuleto que auxiliasse a recuperação social da família, tomando Amleth como modelo de perseverança na defesa da honra familiar e da valorização do relacionamento entre pais e filhos.

Tudo leva a crer que o primeiro Hamlet shakespeariano, escrito entre 1588 e 1589, fosse bastante semelhante ao Amleth de Belleforest, um vingador romano, no estilo de Sêneca, inserido em contexto nórdico. Nas peças de Shakespeare, o processo de interiorização de personagens só apresenta força característica a partir do triunfo cômico que é Falstaff, ainda que indícios marcantes do referido processo já possam ser percebidos em Bottom, e uma versão grotesca e ambivalente do mesmo seja visível em Shylock. Mas não temos por que supor que o Ur-Hamlet (personagem) de Shakespeare fosse dotado de um intelecto sublime. Depois de Falstaff, Hal e Bruto, Shakespeare decide rever sua prática de dramaturgo, retornando ao princípio da carreira, talvez, um tributo a Hamnet, o filho que falecera. Existe um forte sentimento elegíaco na versão final de Hamlet, que pode ter sido retocada após a morte do pai de Shakespeare, em setembro de 1601. O pesar pelas mortes de Hamnet e de John Shakespeare pode estar refletido na tristeza de Horácio (e do público) quanto à situação de Hamlet. O mistério de Hamlet, e da

498

HAMLET

própria peça, depende da noção da tristeza como mecanismo de revisão, e talvez, do processo de revisão, em si, entendido como uma espécie de nostalgia por um Shakespeare mais jovem. Aos trinta e seis anos, Shakespeare parece perceber estar diante de um momento máximo, transcendental, e concentra aqui todo o seu talento, na ocasião em que se volta para um esforço revisionista de uma intensidade jamais observada antes (ou depois) em sua carreira.

Marlowe, há muito, fora exorcizado,- com o Hamlet de 1600-1601, Shakespeare toma-se precursor de si mesmo, e revisa não apenas o Ur-Hamlet mas toda a obra subsequente, até Júlio César. O drama interior da peça tem caráter revisionista: Shakespeare volta a algo que estava além da sua capacidade inicial e cria um protagonista que, ao chegar ao quinto ato, tem uma relação com o Hamlet do primeiro ato que, por sua vez, constitui um paralelo exato à relação do autor com o Ur-Hamlet. Para Hamlet, reavaliar o próprio interior substitui o projeto de vingança. A única vingança válida da peça é a que Nietzsche, o teórico da revisão, identifica como a vingança do arbítrio contra o tempo, contra o "existiu. "Assim eu quis", Shakespeare parece dizer, enquanto Hamlet se torna o modelo implícito para A Genealogia da Moral, de Nietzsche. A percepção mais shakespeariana de Nietzsche é puro Hamlet: só encontramos palavras para expressar o que já está morto em nosso coração, de modo que todo ato da fala conterà sempre um certo desdém. O resto é silêncio,- fala é perturbação, traição, inquietação, tormento nosso e de terceiros. com Hamlet, Shakespeare chega a um impasse também observado em Noite de Reis, em que Feste é herdeiro de Hamlet. Não existe um Hamlet "real", assim como não existe um Shakespeare "real": o personagem, tanto quanto o autor, é um espelho d'água onde contemplamos o nosso próprio reflexo. Trabalhando a convergência de opostos, Shakespeare mostra-nos toda a Humanidade - e

ninguém -, ao mesmo tempo. Não temos escolha, a não ser dar toda a liberdade a Shakespeare, e ao Hamlet por ele criado, uma vez que são incomparáveis.

Anne Barton observa que Hamlet deve tanto às peças anteriores de Shakespeare quanto ao Ur-Hamlet. Mesmo que Peter Alexander esteja

499

#HAROLD BLOOM

certo (conforme venho aqui insistindo), que o Ur-Hamlet seria uma dessas obras anteriores, Hamlet e Hamlet devem mais às peças Henrique IV e a Falstaff do que ao Hamlet embrionário. A interiorização como mecanismo de liberdade é o dom mais sutil do Hamlet maduro, apesar de todo o sofrimento, e a espíritosidade passa a se confundir com tal interiorização e com tal liberdade, primeiro, em Falstaff, depois, em Hamlet. Desde as peças do início da carreira, como a série Henrique VI, já podemos constatar a existência de um impulso interior, embora a arte de Shakespeare ainda seja crua demais para pôr em prática esse impulso de maneira plena.

Marlowe não foi capaz de oferecer subsídios a Shakespeare no aprimoramento da arte da interiorização (ainda que Barrabás seja um monstro maravilhoso, o único papel teatral que eu sempre quis representar). Chaucer fora, e o fizera: o Vendedor de Indulgências de Chaucer é um verdadeiro abismo humano, dotado de um interior tão profundo quanto o de Iago, ou Edmundo. A Mulher de Bath estabeleceu um paradigma para Falstaff, e o Vendedor de Indulgências pode ter feito o mesmo por Iago. Porém, nenhuma personagem chauceriana contribuiu para o desenvolvimento de Hamlet, não do Hamlet conforme hoje o vemos, embora a ironia do Hamlet de 1600-1601 apresente características de Chaucer. Tais componentes irônicos concorrem para causar o estranho efeito que Graham Bradshaw compara a Pirandello.- Hamlet parece uma pessoa de carne e osso, por algum motivo desconhecido, presa dentro de uma peça de teatro, obrigada a representar mesmo sem querer fazê-lo. Bradshaw, por estar amarrado à tradição equivocada que aponta Kyd como o autor do Ur-Hamlet, relaciona o referido efeito à reação do público do Teatro Globe ao ver Hamlet "preso" ao antigo sucesso de Kyd. O efeito Pirandello (para não falar do efeito Beckett, como em Fim de Jogo) será exacerbado se o novo protagonista shakespeariano estiver inserido na respectiva obra anterior.

O lúdico em Falstaff é tão importante quanto o teatral em Hamlet; em relação inversa, Falstaff é infinitamente mais lúdico do que Hamlet, e o Príncipe, muito mais teatral do que o cavaleiro "gordanchudo". O Hamlet final é, conscientemente, teatral/ e é possível que o primeiro fosse dotado de uma teatralidade melodramática (segundo Bradshaw).

500

HAMLET

Podemos dizer que, intelectualizado e irônico, o Hamlet maduro está ciente de uma identificação com a sua própria versão anterior, mais tosca. com efeito, existe um interessante desdobramento: o Hamlet maduro deve lidar não apenas com o Fantasma, mas também com o fantasma do primeiro Fantasma, e com o fantasma do primeiro Hamlet. Isso vai além de Pirandello, e sugere explicações sobre a atitude de Hamlet que, habituado a questionar tudo, pouco questiona a vingança, mesmo sentindo-se tão desestimulado a levá-la a termo.

Mas isso é típico da consciência de Hamlet, pois a mente do Príncipe é tão privilegiada que os julgamentos, as atitudes e os valores mais contrários podem nela coexistir de maneira coerente, tão coerente que, para todos os homens e para muitas mulheres, Hamlet representa, praticamente, tudo. Hamlet encarna o valor da personalidade, ao mesmo tempo em que rejeita o valor do amor. Se Hamlet é seu próprio Falstaff (na sofisticada concepção de Harold Goddard), é um Falstaff que pode prescindir de Hal, assim como pode prescindir da pobre Ofélia, ou mesmo de Horácio, a não ser como o

sobrevivente que há de relatar a história do Príncipe. O elemento comum entre a mestria lúdica de Falstaff e a dramaturgia de Hamlet é a utilização da espíritosidade como um antídoto contra Maquiavel, isto é, como defesa contra um mundo corrompido. Não sabemos até que ponto era lúdica a natureza de Shakespeare, mas conhecemos as peças teatrais por ele criadas e, assim, podemos reconhecê-lo mais em certas observações feitas por Hamlet do que nas de Falstaff. É impossível vislumbrar Falstaff instruindo atores, ou mesmo assistindo à encenação de uma peça, uma vez que, para Sir John, a realidade é uma peça. É um prazer ver Falstaff representando o Rei Henrique IV e Hal, mas seria entediante assistir a Falstaff atuando como Falstaff, pois ele é autêntico demais para conseguir realizar tal feito. Um dos dilemas inerentes à interpretação de Hamlet é que jamais sabemos ao certo quando ele está representando o papel de Hamlet, a despeito da "atitude extravagante". A mimese, isto é, a imitação que o ator faz de um ser humano, é algo que preocupa Hamlet, mas não é problema que aflija Falstaff. Hal, apesar da brutalidade com que trata Falstaff, algo

#HAROLD BLOOM

inconcebível em Hamlet (imaginem Hamlet rejeitando Horácio!), possui um interesse mimético comparável ao de Hamlet - e.g., ao promover peças-dentro-da-peça -, embora o faça com uma hipocrisia que seria objeto do desprezo de Hamlet. Mas se tivesse se tornado rei, Hamlet não teria sido tão-somente um Fortimbrás com mais presença de espírito, ou seja, um Henrique V. Como seu próprio Falstaff, Hamlet, supostamente, ingressaria na esfera mais elevada do lúdico, isto é, na arte. E voltamos ao paradoxo de que Hamlet poderia ter escrito Hamlet, ao passo que Falstaff acharia redundante escrever Falstaff. Falstaff é imanente ao extremo, transbordante de vida, na proporção inversa observada em Iago e Edmundo. Conforme já assinalei, Falstaff é geração de significado,- Hamlet, tão negativo quanto espíritoso, obstrui, ou confunde significados, exceto no mundo da transcendência.

Auden, intelectual cristão que preferia Falstaff a Hamlet, reconheceu em Falstaff "um símbolo cômico da ordem espiritual da Caridade", constatação que muito me perturba, pois Auden chega ao ponto de identificar características de Cristo em Falstaff, ambos rejeitados pelo mundo. Se seguirmos Kierkegaard, preferindo o apóstolo ao gênio, daremos preferência a Dom Quixote, em detrimento de Hamlet, conforme o faz Auden. Contudo, parece-me estranho o fato de Auden considerar Falstaff apóstolo, em lugar de gênio, uma vez que não há apóstolos em Shakespeare. Kierkegaard, dinamarquês espíritoso e melancólico como Hamlet, não é personagem dos mais shakespearianos, justamente, por não ser um apóstolo. Auden, felizmente, tampouco o era, possuindo um espírito falstaffiano forte o bastante para ser perdoado por seqüestrar Sir John em nome da Ordem Cristã da Caridade.

Haveria, na obra shakespeariana, personagens tão autônomos quanto Falstaff e Hamlet? Um conjunto que reunisse os maiores, certamente, incluiria Bottom, Shylock, Rosalinda, Iago, Lear, Macbeth, Cleópatra e Próspero. No entanto, todos esses personagens, por mais complexos, dependem mais do mundo que os cerca nas respectivas peças do que Falstaff e Hamlet. Falstaff, sem dúvida, escapou a Shakespeare,- mas inclino-me a pensar que Shakespeare não tenha conseguido escapar a Hamlet, construído de dentro para fora, enquanto Falstaff teve início

502

HAMLET

em um processo de construção externa para, em seguida, ser interiorizado, talvez contrariamente aos planos iniciais do próprio autor. Hamlet, a meu ver, é desígnio de Shakespeare, resultado de longa ponderação, ao contrário da surpresa que foi Falstaff. Se alguma figura shakespeariana ocupa todo o espaço simbólico disponível em sua respectiva peça, seriam essas duas, embora apenas Hamlet tenha sido criado, originalmente,

com tal função. Roubar a cena é seu único papel,- diferentemente de Falstaff, Hamlet não se rebela contra as idéias de tempo e de ordem. Falstaff é feliz consigo mesmo e com a realidade, Hamlet é infeliz nos dois aspectos. Os dois ocupam uma posição central na invenção do humano por Shakespeare. E característico do triunfo shakespeariano o fato de que a obra literária mais original do Ocidente, talvez de toda a literatura mundial, tomou-se de tal modo familiar que temos a impressão de tê-la lido antes, mesmo ao encontrá-la pela primeira vez. Hamlet, como personagem (ou papel, se o leitor assim preferir), é tão familiar - e original - como a peça por ele protagonizada. Samuel Johnson, para quem Hamlet não constituía um grande problema, elogiou a "variedade" da peça, o que se aplica, igualmente, ao protagonista. Tanto quanto a peça, o Príncipe se destaca na obra shakespeariana, em parte, porque a rotina não lhe banaliza a infinita variedade.* Trata-se de um herói que, a rigor, poderia ser considerado um vilão: frio, calculista, homicida, solipsista, niilista. No entanto, de imediato, tais adjetivos identificam logo, não Hamlet. A consciência é a principal característica de Hamlet,- trata-se do personagem mais consciente e atento de toda a literatura. Temos a impressão de que nada escapa a essa figura ficcional. Hamlet é um Henry James espadachim, um filósofo pretendente ao trono, profeta dotado de uma sensibilidade muito a nossa frente, pertencente a uma era futura.

Bloom alude à descrição que Enobarbo faz de Cleópatra (ato II, cena ii), em Antônio e Cleópatra. [N.T.]

503

#HAROLD BLOOM

Embora Shakespeare tenha escrito dezesseis peças depois de Hamlet, o que a posiciona, portanto, ligeiramente após o momento central da carreira do dramaturgo, a peça é, sem sombra de dúvida, ao mesmo tempo, o alfa e o ômega do autor. Nela encontramos toda a obra

shakespeareana: drama histórico, comédia, sátira, tragédia, romance. acabamos por remedar Polônio, se tentarmos categorizar esse "poema ilimitado" com essa expressão, Polônio quer dizer apenas que a poesia dramática não precisa se ater às restrições neoclássicas de Ben Jonson, com respeito às unidades de tempo e lugar, e Hamlet, ironicamente, destrói qualquer idéia coerente de tempo, de maneira ainda mais drástica do que será o caso de Otelo. E, pelo que parece, Shakespeare sabia que "poema ilimitado" é a expressão que melhor classifica o gênero literário da versão final de Hamlet, que é e não é a tragédia do Príncipe Goethe, cuja obra Fausto tanto deve a Hamlet, é o melhor professor de "poemas ilimitados". O apocalipse demoníaco que constitui a Segunda Parte de Fausto é absolutamente ilimitado, e, ainda assim, perde muito de sua aura quando comparado de perto a Hamlet. Proponho aqui que o "poema ilimitado" de Shakespeare seja tão pessoal, extravagante e arbitrário quanto a Segunda Parte de Fausto, e que possua uma singularidade ainda mais abrangente do que a singular obra de Goethe. O Ur-Hamlet "desaparecido" era, decerto, uma tragédia de vingança, tanto quanto Tífo Andrônico ou Júlio César (se considerarmos esta última como A Vingança de Marco Antônio), mas a versão triunfal de Hamlet encerra o drama cosmológico do destino humano, e a questão da vingança não passa de uma máscara que esconde o impulso primordial da peça. Quanto a nós, podemos esquecer a "indecisão" de Hamlet, bem como o seu "dever" de matar o tio que usurpara o trono. O próprio Hamlet leva algum tempo para conseguir fazê-lo, quando, no início do quinto ato, já não é preciso lembrar-se o Fantasma se foi, a imagem mental do pai não tem mais força, e constatamos que, na magnitude da peça, hesitação é sinônimo de consciência. Trata-se mesmo da hesitação da própria consciência, pois Hamlet inaugura a dramaturgia da consciência exacerbada que Pirandello e Beckett apenas reproduziriam, embora em tom mais desesperado, e que Brecht buscou em vão subverter.

Também o

504

HAMLET

impulso marxista de Brecht aparece hoje apenas reproduzido, por exemplo, na peça *Angels in America*, de Tony Kushner, que pretende demonstrar não haver indivíduos isolados, mas que só expressa patos autêntico quando Roy Cohn, o herói-vilão, surge em cena, isolado como qualquer outra consciência na tradição de Hamlet

Difícilmente poderemos refletir sobre nós mesmos, sobre nossas identidades distintas, sem pensarmos em Hamlet, a despeito de estarmos ou não cientes de tal prática

O mundo de Hamlet não é, primordialmente, o da alienação social, ou da ausência (ou presença) de Deus Antes, é o mundo do crescente eu interior que ele, às vezes, tenta rejeitar, mas que por ele é celebrado quase que continuamente, embora de maneira implícita A diferença entre Hamlet e seus legatános, todos nós, pouco tem

de histórica, pois em mais este aspecto ele está muito à nossa frente, sempre nos escapando

Experimentação é a característica singular da consciência sempre borbulhante

de Hamlet, se não é capaz de conhecer totalmente a si mesmo, é porque é uma fonte eterna de sensibilidade, reflexão e sentimento, jorrando sem parar Para Hamlet,

conforme observou Oscar Wilde, o estético nada tem de místico, ao contrário, constitui o único elemento moral ou normativo da consciência Wilde dizia que, por causa

de Hamlet, o mundo tomara-se triste Em Hamlet, a autoconsciência faz exacerbar a melancolia, à custa de todos os demais sentimentos

Hamlet jamais será identificado como "o dinamarquês alegre", contudo, uma consciência dotada, permanentemente, de tanta vida não pode ser categorizada apenas como

"melancólica" Mesmo nos momentos mais sombrios, a dor de Hamlet apresenta uma certa indefinição A idéia de "luto hesitante" é quase um oxímoro, mas o essencial em

Hamlet é jamais se comprometer inteiramente com qualquer posicionamento, atitude, missão, ou com qualquer coisa que seja, conforme atesta o seu próprio discurso,

nenhum outro personagem, em toda a literatura, altera seu decoro verbal com tanta presteza Hamlet não possui um centro Otelo tem seu "ofício" de guerreiro honrado,

Lear tem majestade de rei, Macbeth tem uma imaginação profética que salta à frente de sua própria

505

#HAROLD BLOOM

ambição Hamlet é inteligente demais para identificar-se, exclusivamente, com um único papel, e a própria inteligência não gozará de privilégios exclusivos, quando

colocada lado a lado à imparcialidade final do Príncipe E praticamente impossível categorizar Hamlet, Falstaff, que, para todos os efeitos, é tão inteligente quanto

Hamlet, identifica-se com a liberdade do intelecto e com o lúdico Uma faceta de Hamlet é independente, e alimenta-se de uma espintuosidade e uma disposição lúdica

amargas, mas outras facetas são dependentes, e não nos é possível encontrar o ponto de equilíbrio Fosse a peça cristã, ou mesmo não-cnstã, poderíamos dizer que Hamlet tem a Bênção, como as

figuras bíblicas de Davi, José e o astuto Jacó Hamlet, mais do que Falstaff ou Cleópatra, é o maior dos carismáticos shakespeanos, mas carrega a Bênção como se fosse uma maldição A contragosto, Cláudio nos informa que Hamlet é querido

pelo povo dinamarquês, e a grande maioria do público compartilha dessa afeição O problema é que a Bênção vem a ser "mais vida em um tempo sem limites", e, embora

Hamlet encarne esse vitalismo heróico, é, também, o representante da morte, região inóspita delimitada pelo tempo Shakespeare cria Hamlet como uma dialética de qualidades

antitéticas que permanecem sem resolução mesmo após a morte do herói Não será exagero afirmar que Hamlet é a própria criatividade shakespeana, a própria arte do

poeta-dramaturgo Hamlet é, também, a morte para Shakespeare, o filho e o pai mortos Tal afirmação pode parecer fantasiosa, mas é absolutamente factual Se um personagem

representa, a um só tempo, a própria arte e a perspectiva de aniquilamento do autor, provavelmente,

há de encarnar o mais equívoco e polivalente dos papéis herói-vilão
Hamlet é um herói transcendental, um novo homem, como fora o Rei Davi, no Livro de Samuel,
mas é, igualmente, um novo vilão, precursor direto de Iago e Edmundo,
o vilão-dramaturgo que, para escrever, vale-se não apenas das palavras mas das vidas das pessoas
Talvez seja mais adequado considerar Hamlet um vilão-herói, pois
sua transcendência, em última análise, triunfa - ainda que, na prática, ele seja responsável pela
morte de oito pessoas-

506

HAMLET

s inclusive a dele próprio Um palco vazio, a não ser pelas presenças de um Horácio pálido, um
Fortimbrás dado à bravata e Osnc, o almofadinha, é a consequência final
do pragmatismo de Hamlet

Ao fazer de Hamlet uma convergência de opostos, Shakespeare é de uma espintuosidade que jamais
poderá ser superestimada ainda que a questão tenha provocado quatro
séculos de leituras errôneas, muitas das quais diga-se de passagem, extremamente criativas São
inúmeras as pistas enganosas no labirinto das interpretações de
Hamlet o homem que pensa demais, que não consegue tomar decisões, cuja virtude o coloca além
do feito dele esperado, ou do mundo que o cerca Já tivemos o Hamlet
do Alto Romantismo e do Baixo Modernismo, e agora temos o Hamlet-Foucault, ponto culminante
do Hamlet francês de Mallarmé, Laforgue e T S Eliot Essa paródia de
Hamlet prevalecia na minha juventude, durante a Era de Eliot Tratava-se de um Hamlet neocnstão,
chamado às ameias de Elsmore (ou de Yale), para enfrentar o Fantasma,
lembrança nostálgica de uma espiritualidade perdida Francamente, tal interpretação é absurda, a não
ser para os que aceitam a noção de Eliot de que o diabo é preferível
a uma existência secular desprovida de sentido Auden foi mais perspicaz, ao ver em Hamlet (com
certo desgosto) um gênio da transcendência secular, noção que bem
define o enigmático intelectual criado por Shakespeare, uma vez que o referido personagem pratica
uma corrupção mais sutil do que aquela observada na podre corte
e no Estado - e que lhe causa tamanha consternação Essa atitude dúbia, ao mesmo tempo secular e
transcendental, é característica do próprio Shakespeare presente
nos Sonetos, e aparece com um cunho mais pessoal em Hamlet do que na tríade Tróilo e Crésstda,
Bem Está o que Bem Acaba e Medida por Medida Falstaff pode ter sido
mais querido por Shakespeare (assim como por nós deveria sê-lo), mas, evidentemente, para seu
criador, Hamlet era questão mais pessoal Podemos concluir (com algumas
restrições) que Hamlet é a própria consciência de Shakespeare, sem receio de com isso nos
tomarmos aquelas entidades terríveis os Bardoltras do Alto Romantismo
Hamlet recusa-se a agir precipitadamente, em parte, sua liberdade consiste em não se antecipar, em
não tomar atitudes prematuras Nesse

507

#HAROLD BLOOM

sentido, será que o personagem não expressa o arrependimento irônico de Shakespeare por ter
escrito Ur-Hamlet cedo demais, nos pnmórdios da carreira de poeta e dramaturgo"
A despeito de acreditarmos ou não ter sido Hamlet o autor do grande monólogo do Ator Rei (ato in,
cena u), terá o trecho a mesma relação com O Assassinato de Gonzaga
e com Ur-Hamht? Considerando o que ali é negado, a passagem pode ser um comentário de
Shakespeare sobre o fracasso de seu Hamkt prematuro Ler a versão final de
Hamlet (e assistir a uma encenação) como uma obra que passou por um processo de revisão é
apreender a revisão que Hamlet faz de si mesmo Que fascínio as ironias
da história literária devem ter exercido sobre Shakespeare" Chego a suspeitar que o primeiro
Hamlet shakespeano tenha precedido e mesmo incitado A Tragédia Espanhola,
de Kyd, sendo Shakespeare, nesse caso, ao mesmo tempo idealizador e revisor da tragédia de
vingança Outra ironia interessante é o fato de Ben Jonson, que iniciou

a carreira de dramaturgo como ator, ter atuado no papel de Jerônimo, o vingador que protagoniza A Trage"dia Espanhola, peça que, mais tarde, teria trechos revistos pelo próprio Jonson Shakespeare fez, no Teatro Clobe, o papel do Fantasma do pai de Hamlet (e, possivelmente, atuou como Ator Rei) Será que ele se sentia incomodado por ter representado o Fantasma no Ur-Hamlet, que, em dado momento, exclamava "Hamlet" Vingai-vos""?

A questão do revisionismo em Hamlet pode ser abordada de maneira bastante distinta se considerarmos que Shakespeare não estaria revisando um texto mítico - o Hamlet de Kyd - mas um Hamlet anterior, escrito pelo próprio Shakespeare A revisão da consciência é o mecanismo principal de Hamlet, seria essa revisão imposta ao personagem pelo autor, ao confrontar, com grande constrangimento, os fracassos do início de sua carreira de dramaturgo" Além dos aspectos paródicos em Títo Andrômco - e das indiretas a Kyd e Marlowe -, a peça, que mais parece um necrotério, impede a nossa identificação com qualquer de seus personagens O "efeito de distanciamento" em Brecht (grande plagiador), com certeza, foi apreendido a partir de Títo Andrômco, cujo protagonista nos aliena desde o início da ação, com o chocante sacrifício do filho de Tamora, seguido da chacina do próprio filho Qualquer

508

HAMLET

espectador ou leitor há de preferir Aarão, o Mouro, a Títo, uma vez que a violência de Aarão é humorística, enquanto a de Títo é dolorosa Suponho que Shakespeare tenha escrito não apenas em resposta a Marlowe e Kyd, mas também ao sentimento que trazia consigo pelo primeiro Hamlet, presumivelmente um vingador ardiloso Parte do mistério que sempre cerca Hamlet é o porquê de o público espectador e leitor assim como o povo da Dinamarca, tanto amá-lo Até o quinto ato Hamlet expressa grande amor pelo pai morto (ou melhor, por sua imagem), mas não nos convence de amar (ou jamais ter amado) qualquer outra pessoa O Príncipe não sente o menor remorso por ter morto Polônio, nem por lev-ar Ofélia à loucura e ao suicídio, com tanta perversidade, tampouco por enviar Rosencrantz e Cuildestern, desmerecidamente, ao encontro da morte Não acreditamos em Hamlet quando esbraveja contra Laertes, afirmando amar Ofélia, pois a natureza carismática parece excluir o arrependimento, exceto quanto ao que ainda não foi realizado O crânio do pobre Yonck não evoca pesar, mas repulsa, e o adeus do filho diante da mãe morta é frio "Adeus, pobre rainha"" Temos o tributo desmedido ao fiel e querido Horácio, embora subvertido quando o próprio Hamlet, irado, impede o suicídio do companheiro pesaroso, não por afeição, mas para incumbi-lo da tarefa de contar a história do Príncipe da Dinamarca garantindo a boa reputação de Hamlet na posteridade Recentemente tem havido uma "frente contra Hamlet", capitaneada por Alistair Fowler mas mesmo que Hamlet seja um herói-vilão, será sempre o herói da consciência no mundo ocidental A mternalização do ser é uma das maiores invenções de Shakespeare, especialmente porque ocorreu antes que estivéssemos prontos para tal Constatamos um crescente ser interior no protestantismo, mas nada em Lutero nos prepara para o mistério de Hamlet, cala fundo o seu interior "Mas eu tenho no peito o que não passa" Talvez, em função do aprendizado que fora o seu primeiro Hamlet, Shakespeare jamais dramatize, diretamente, a essência de Hamlet Antes, o autor oferece-nos sete solilóquios extraordinários, que nada têm de piegas, são apenas, no mais das vezes, mal dirigidos, mal encenados, mal enunciados O maior de

509

#HAROLD BLOOM

HAMLET

todos, o "ser ou não ser", na montagem mais recente de Hamlet a que assisti - a paródia grotesca feita por Ralph Fiennes -, foi motivo de tamanho embaraço para os

respectivos diretor e ator, que Fiennes não mais que balbuciou grande parte do monólogo fora de cena, surgindo no palco somente para dizer, de modo atropelado, as palavras finais. Todavia, esse solilóquio é o ponto nodal de Hamlet, ao mesmo tempo, tudo e nada, um embate entre a plenitude e o vazio. Trata-se da base de tudo o que o personagem dirá no quinto ato, e pode ser considerado uma antecipação das palavras proferidas por Hamlet no momento da morte, uma prolepse da sua transcendência. E extremamente difícil fazer generalizações a respeito de Hamlet, pois toda observação é plausível de uma observação contrária. Hamlet é o paradigma da dor, mas expressa seu pesar com uma verve esfuziante, e sua perene espiritualidade faz com que ele pareça vivaz, mesmo estando de luto. Em parte, isso decorre de uma energia verbal comparável à de Falstaff. Às vezes, ponho-me a imaginar como seria, se Shakespeare tivesse confrontado Falstaff com o Príncipe Hamlet, e não com o Príncipe Hal. Mas, como já citei, Harold Goddard, com genialidade, diz que Hamlet é seu próprio Falstaff, além do que, imaginar Falstaff como Horácio é algo bastante perturbador. Contudo, no meu entendimento, Falstaff constitui a ponte que liga o Ur-Hamlet a Hamlet. Precisamente, por ter criado Falstaff, entre 1596 e 1598, Shakespeare foi capaz de revisar o Hamlet de 1588 (a despeito de quem tenha sido o verdadeiro criador do personagem), chegando à versão de 1600-1601. Conforme observou Swinburne, Falstaff e Hamlet têm as consciências mais abrangentes não apenas entre todos os personagens de Shakespeare mas de qualquer outro autor. Em ambos, a amplitude da consciência está aliada ao que W. B. Yeats elogiava em William Blake: "o belo, risonho discurso". A diferença é que, freqüentemente, o riso de Falstaff é solto e autêntico, demonstrando que o personagem tem fé na linguagem e em si mesmo. Já o riso de Hamlet pode ser desconcertante, pois resulta de uma total falta de fé, tanto na linguagem quanto em si mesmo. Talvez, a objeção mais contundente a Hamlet tenha sido expressa por W. H. Auden, que parece não simpatizar muito com o Príncipe da Dinamarca:

Hamlet carece de fé em Deus e nele próprio. Conseqüentemente, define a sua própria existência a partir de terceiros, e.g., sou o homem cuja mãe se casou com meu tio, que matou meu pai. Ele gostaria de se tornar um herói trágico grego: uma criatura que é fruto de uma situação. Daí sua incapacidade de agir, pois só pode "fingir", i.e., encenar as possibilidades.

Tal percepção é de uma agudeza sem par: Hamlet gostaria de ser Édipo ou Orestes, mas (data venia Freud) a eles nada tem de semelhante. Todavia, acho difícil conceber Hamlet como "uma criatura que é fruto de uma situação", pois. questões externas pouco importam a esse herói da interiorização. E por isso que não há uma única cena, ou uma determinada passagem, que seja central em Hamlet. Como o mais livre dos artistas de si mesmo em toda a obra shakespeariana, Hamlet jamais sabe o que é estar preso a qualquer contingência, nem mesmo quando o Fantasma o oprime. Como podemos acreditar em seus protestos de não ser livre (ou em quaisquer de suas queixas), que partem de uma consciência que parece estar na escuta de si mesma, mesmo em momentos de silêncio? Se Hamlet nos confunde, mudando, praticamente, a cada frase que fala, como podemos reconciliar suas metamorfoses com a idéia de ele ser "uma criatura que é fruto de uma situação"? com sutileza, Auden diz que Hamlet gostará de se tornar tal criatura, portanto, presumivelmente, não o é, embora a intenção de fazê-lo o reduza à função de ator. Mas será que ele fica assim reduzido? Richard Lanham conclui que, em Hamlet, autoconsciência não pode ser distinguida de teatralidade. Como no caso de Auden, é difícil refutar este argumento, o que (pelo menos para mim) se torna algo doloroso de aceitar, Iago e Edmundo são grandes atores, embora homicidas,- Hamlet é outro caso, apesar do potencial homicida. Uma peça em que os únicos sobreviventes são Horácio, Fortimbrás e Osric é mais do que sangrenta. O Hamlet que surge no quinto ato não está fingindo,- de regresso da jornada

marítima, amadureceu uma década, e se a sua consciência ainda é teatral, produz um teatro diferente, i.e., sinistro, transcendental e sublime, no qual o abismo entre encenar e ser alguém já não existe.

510

511

#HAROLD BLOOM

Isso nos traz de volta ao que o Hamlet maduro sempre nos conduz, a um processo de auto-avaliação, à transformação, decorrente, em primeiro lugar, da escuta a nós mesmos, ato contínuo, da ação do arbítrio Hamkt, seja qual for a sua primeira versão, é peça em que o protagonista faz uma profunda auto-avaliação Não se trata de autoconstrução, para Foucault, o eu é construído, para Shakespeare é dado, estando sujeito a mutações O grande tema, ou o mais freqüente, em Shakespeare é a transformação seus maiores vilões, de Ricardo in a íago, Edmundo e Macbeth, passam por transformações radicais antes do término de suas carreiras O Ur-Hamlet jamais será encontrado, pois está jmbncado no palimpsesto do Hamlet final O escárnio, de si mesmo e dos outros, é um dos recursos cruciais de Hamlet, e ele escarnece a vingança a tal ponto que se torna impossível distinguir a tragédia da sátira Hamlet percebe que sua dor e seu gênio cômico estão em conflito, até que ambos são dominados no mar No quinto ato, o protagonista já não é cômico nem melancólico o "estar pronto", ou disposto, é tudo Assim, Shakespeare, desarmando a crítica de cunho moral, absolve Hamlet da matança que ocorre no desfecho da ação As mortes de Gertrudes, Laertes, Cláudio e do próprio Hamlet são causadas pelos expedientes de Cláudio, ao contrário das mortes de Polônio, Ofélia, Rosencrantz e Guildenstern Estas últimas podem ser atribuídas à teatralidade homicida de Hamlet, à mescla singular dos papéis de comediante e vingador nele observada Mas nem mesmo Cláudio é morto por um ato de vingança - trata-se tão-somente da entropia final dos ardis por ele próprio tramados Portanto, não podemos considerar Hamlet culpado do que ocorre na cena final, e essa purgação, ensejada pelo ato revisóno, é percebida pela platéia como uma música transcendental, com Horácio invocando o canto dos anjos, e Fortimbrás, os ritos da guerra Será mero devaneio supor que Shakespeare, revisando a si mesmo, sentir-se-ia, igualmente, purgado da dor da morte do filho, Hamnet" O falecido Kenneth Burke ensinou-me a sempre indagar o que o autor pretende ao escrever a obra? Burke referia-se, primordialmente, à pessoa do autor, não ao artista, mas acatou, com muita elegância, a revisão que propus à questão Ensinau-me também a aplicar a Hamkt a grande máxima de Nietzsche "O que

512

HAMLET

expressamos com palavras já está morto em nossos corações Sempre haverá algo desprezível no ato da fala" Observação alguma poderia se aplicar tanto a Hamlet e tão pouco a Falstaff As palavras de Falstaff só expressam o que está vivo em seu coração, e para Sir John o ato da fala não traz em si desprezo algum A espintuosidade de Falstaff o faz sobreviver à verdade, já a espintuosidade de Hamlet, por ele abandonada durante a transição para o quinto ato, desaparece de cena, e Hamlet toma-se uma personalidade sublime destinada a perecer diante da verdade Ao revisar Hamlet, Shakespeare livra-se de Hamlet, e pode voltar a ser Falstaff A versão final de Hamlet (se assim pudermos identificá-la) tem algo que a difere das demais peças de Shakespeare, que perfazem um total de três dúzias É possível que tal diferença sempre tenha sido percebida, mas só passa a ser registrada a partir de 1770, quando Henry MacKenzie enfatiza a "extrema sensibilidade da mente" de Hamlet Para MacKenzie, Hamlet possuía a "majestade da melancolia" Samuel Johnson parece mais tocado por Ofélia do que por Hamlet, e, com frieza, observa "ao longo da peça, [o Príncipe] é mais instrumento do que agente" Tal noção não é, necessariamente,

contrária ao entendimento que os românticos ingleses e alemães teriam de Hamlet, mas Johnson está a aros-luz de distância de um Hamlet romantizado Em nosso excesso de entusiasmo pelo Hamlet romântico, o herói hesitante que predomina na crítica, desde Goethe e Hazlitt, Emerson e Carlyle, até A C Bradey e Harold Goddard, perdemos a noção da estranheza do personagem, de sua perene singularidade, apesar de tantos imitadores Seja qual for a relação entre Hamlet e Shakespeare, Hamlet está para outros personagens literários e dramáticos assim como Shakespeare está para outros autores uma personalidade única, diferenciada pela grandeza cognitiva e estética O Príncipe e o poeta-dramaturgo são os gênios das transformações, Hamlet, como Shakespeare, é agente, e não instrumento de transformações Nesse ponto, Samuel Johnson cochilou

Freqüentando teatros ao longo de uma vida, um espectador há de constatar alguma semelhança entre representações de Lear, Otelo e

513

#HAROLD BLOOM

Macbeth, mas a diferença entre um Hamlet e outro será sempre estar recedora O Hamlet mais memorável que tive a oportunidade de ver em cena foi o de John Gielgud, que captou a nobreza carismática do Príncipe, embora, talvez, às custas da inquieta intelectualidade do personagem Sempre haverá tantos Hamlets quanto atores, diretores, espectadores, leitores e críticos Hazlitt proferiu uma verdade mais do que romântica, com as palavras "Hamlet somos nós" Certamente, "nós" estende-se a Dostoievsky, Nietzsche e Kierkegaard e, mais tarde, Joyce e Beckett Sem dúvida, Hamlet rouba para si a consciência literária ocidental, apropnando-se dos limites do autoconhecimento, impedindo-nos a passagem que leva ao transcendental A questão é que poucos de nós possuímos real capacidade especulativa e criativa, ainda que compartilhemos uma cultura essencialmente literária (ora desaparecendo nas universidades e, em breve, talvez, na sociedade como um todo) O que Hamlet tem de mais universal é a natureza e o fascínio do luto nele observados Inicialmente centrada no pai morto e na mãe perdida, no início do quinto ato, a dor de Hamlet já não fica restrita ao epicentro, torna-se ubíqua, infinita

Como sabemos, Shakespeare sofreu perdas, ocorridas mais próximo aos anos de 1600-1601, quando Hamlet já estava concluída, do que em 1587-89, ocasião em que a primeira versão da peça teria sido escrita Porém, se a dor maior de Shakespeare adveio da morte do filho Hamnet, o luto aparece de tal modo transmutado na tristeza de Hamlet que chega a ser irreconhecível Parte do fascínio exercido por Hamlet decorre do descaso nele observado, embora dotado de uma consciência absolutamente crítica, Hamlet parece, ao longo do quinto ato, levado por uma onda de indiferença e apatia, como se estivesse disposto a aceitar - mas se recusasse a implementar - todas as alterações que ocorrem em seu ser Em Shakespeare, o dramaturgo, também observamos uma espécie de descaso, mas, conforme Hamlet, trata-se mais de uma predisposição à mudança do que mera displicência Daí, mais um paralelo pode ser traçado entre um Hamlet universal e o dramaturgo que alcança a universalidade retomando uma obra, resultado de um esforço anterior, na qual, talvez, fracassara Hamlet, que eu saiba, sempre fora, para Shakespeare, o ideal do texto dramático, e não é mera coincidência que

514

HAMLET

a versão final de Hamlet prepara Shakespeare para as grandes tragédias bsequentes Oífllo, Lear, Macbetb, Antônio e Oeópatra e Coriolano A natu-a de Hamlet, pelo menos antes do quinto ato, apresenta um triunfo selvagem, e a apoteose trágica do Príncipe parece ter provocado um certo triunfo em Shakespeare, o poeta-dramaturgo Em grande estilo, a

morte de Hamlet é, de certo modo, um triunfo, Shakespeare, em última análise, triunfa com a versão final de Hamlet (e de Hamlet), e garante para si a liberdade de prosseguir no gênero "tragédia"

Tanto o único filho como o pai de Shakespeare estavam mortos quando da conclusão de Hamlet, mas a peça não me parece mais obcecada com a morte do que o restante da obra shakespeariana, anterior e posterior à tragédia do Príncipe da Dinamarca. Tampouco Hamlet parece tão preocupado com a morte quanto tantos outros personagens shakespearianos, as mortes que ocorrem à volta de Hamlet, conforme observa Horácio, foram "causadas por traições ardilosas". A diferença entre a versão final de Hamlet e as peças anteriores (inclusive a presumível primeira versão) seria a própria questão temática da transformação, pois Hamlet é a personificação da mudança. E a transformação final é sempre a morte, daí, talvez, nossa tendência a identificar na peça uma intensa relação temática com a morte. É impossível não ficarmos perplexos diante de um personagem dramático que se transforma cada vez que fala, mas que, ao mesmo tempo, preserva sua identidade a ponto de jamais ser confundido com qualquer outra figura shakespeariana.

Na maioria das vezes, as tentativas de reconstituição de Ur-Hamlet fracassam porque partem do pressuposto de ter sido Kyd o autor da peça, a qual passa, portanto, a ser vista como uma versão da Tragédia Espanhola. Sendo Ur-Hamlet de autoria de Shakespeare, na verdade, sua primeira peça, as indicações mais úteis com respeito ao conteúdo da mesma serão encontradas nas primeiras obras do dramaturgo, à exceção das comédias a tetralogia composta das três partes de Henrique VI e Ricardo III, bem como Tito Andrônico, que pode ser vista como reação paródica da parte de Shakespeare contra a referida tetralogia, terrivelmente marloviana. Nessas cinco peças, apenas dois personagens

515

#HAROLD BLOOM

são memoráveis Ricardo e Aarão, o Mouro (este em Títo), e ambos constituem versões de Barrabás, o Maquiavel, herói-vilão em O Judeu de Malta, de Marlowe. Acredito que o jovem Shakespeare, estupefato diante das duas partes de Tamerlão, ambas encenadas em 1587, começa, em 1588, a escrever Hamlet, uma imitação de Tamerlão, absorve o grande impacto causado, em 1589, por O Judeu de Malta, e conclui o Ur-Hamlet à sombra de Barrabás. Conforme demonstrei anteriormente, Aarão, o Mouro, é flagrante paródia de Barrabás, e, embora muitos estudiosos discordem de mim, a peça inteira (Títo Andrônico) é uma escancarada paródia de Marlowe. Hamlet, mesmo na versão de 1600-1601, é um herói-vilão, antecipando Iago, e, em 1588-89, é provável que se tenha assemelhado a Barrabás, em termos de astúcia, embora sempre na busca legítima da autopreservação e da vingança.

HAMLET

Teria sido a primeira versão de Hamlet escrita por Shakespeare uma tragédia? Teria Hamlet sobrevivido de modo triunfante, como ocorre nas antigas histórias, ou teria morrido, como na versão de 1600? Não temos como saber, mas suspeito que o primeiro Hamlet fosse intitulado A Vingança de Hamlet, em vez de A História Trágica de Hamlet, Príncipe da Dinamarca. A exceção do fim reservado ao protagonista, deve ter havido pouca diferença entre os enredos da primeira e da última versão de Hamlet, a grande diferença estaria no próprio personagem principal. Em 1588-89, ele seria pouco mais do que uma caricatura marloviana, semelhante a Ricardo III e a Aarão, o Mouro. Em 1600-1601, Hamlet é o herdeiro da introspecção shakespeariana, ápice de uma série de personagens iniciada com Falstaff, o Bastardo, em Rei João, Ricardo II, Mercúcio, Juheta, Bottom, Pórcia e Shylock, e que atinge uma primeira apoteose com o advento de Falstaff. A seguir, Henrique V, Bruto e Rosalinda abrem caminho para uma segunda apoteose, com Hamlet, que, por sua vez, enseja Feste,

Malvólio, Iago, Lear, Edgar, Edmundo, Macbeth, Cleópatra, Imogênia e Próspero É possível que a sensação de que Hamlet transcende os limites da peça resulte da grande

ao

formação nele observada, comparada ao relativamente pequeno desenvolvimento do enredo ao longo dos primeiros quatro atos Quanto ao quinto ato, tudo leva a crer que pouco se assemelhe ao da versão de

1589 o que, mais uma vez, explica por que o último ato chega a parecer uma outra peça, se contrastado com os demais

Harry Levin observa que "a linha que divide os dramas históricos das tragédias não precisa ser tão marcada como sugere a classificação do Fólio" Mas a versão final de Hamlet é, indiscutivelmente, uma tragédia, a morte de Hamlet deve ser apreendida como trágica Uma vez que o Amleth folclórico e histórico era um espertalhão, um "Bobo" que se fazia de louco, primeiro, para sobreviver, depois, para reconquistar o reino, uma grande manobra foi necessária para transformá-lo em herói-trágico, e duvido que Shakespeare, à época, com apenas vinte e cinco anos, fosse capaz de se desviar de Marlowe com tamanha perícia Tem mais sentido imaginarmos uma história de vingança, com forte teor cômico, na qual um Hamlet bastante jovem ludibria os inimigos e consegue atear fogo na corte de Elsinore, chegando, assim, a um final feliz, ao contrário do usurpador Ricardo III e seus companheiros maquiavélicos Barrabás, o Judeu, e Aarão, o Mouro Porém, conforme Ricardo III e Aarão, é provável que o primeiro Hamlet devesse tanto a Barrabás quanto a Tamerlão A influência de Barrabás seria visível em termos de uma auto-indulgência impudente, compartilhada pela platéia De Tamerlão, viria a retórica, uma linguagem elevada e agressiva, por si só uma forma de ação, "persuasão poética" capaz de convencer ou subjugar os inimigos

Ricardo III e Aarão, o Mouro, exercem sobre nós um certo apelo sinistro, embora não tenham a energia e o sublime atrevimento de Barrabás Talvez o primeiro Hamlet nos causasse espanto, por ser um herói (como em Belleforest) que tinha o lado sinistro e feroz dos protagonistas do Éda e das sagas nórdicas A ousadia e a intrepidez de Tamerlão poderiam ter sido acrescentadas à astúcia de Barrabás, para se chegar a esse efeito sinistro Faltaria "apenas" aquilo que mais associamos a Hamlet a consciência que nos tem iluminado há quatro séculos A concepção final de Hamlet é pós-falstaffiana, surgindo, também, depois de Rosalinda e Bruto, precursores do Príncipe, em termos de capacidade intelectual Em sua astúcia,

516

517

#HAROLD BLOOM

Hamlet tem algo de Puck, - o Hamlet cujo confronto com as forças celestiais é maior do que com Cláudio, e que sabe que a corrupção está tanto em si mesmo quanto no Estado dinamarquês, encontra-se muito além da espiritualidade e da auto-indulgência. Nada pode parecer mais estranho do que a idéia de Hamlet, em qualquer versão que seja, ter sido iniciada como a primeira peça de Shakespeare, pois a complexa obra-prima de 1601 mais sugere um trabalho final do que uma revisão.

Como personagem, Hamlet deixa-nos aturdidos por seu potencial infinito. Haverá limites para Hamlet? A introspecção é sua característica mais original/ o eu interior, em constante mutação, o sonho da consciência infinita, jamais foi retratado de maneira tão plena. Os grandes personagens shakespearianos, antes da versão revista de Hamlet, são criações cômicas, inclusive Shylock e Henrique V (conforme demonstrado em outros capítulos deste livro). O próprio Hamlet é um grande comediante, e a tragédia Hamlet contém elementos farsescos. Todavia, praticamente durante todo o decorrer da peça, Hamlet insiste em se considerar um fracasso, na verdade, um protagonista tragicamente derrotado, conforme é possível que ele tenha nascido, para Shakespeare.

A quase que universal ilusão (ou fantasia) de que, de certo modo, Hamlet disputa com Shakespeare a autoria da peça pode refletir a luta do dramaturgo com o protagonista recalcitrante.

Que visão teremos de Shakespeare, se supusermos que ele tenha iniciado a carreira escrevendo um Hamlet por ele próprio considerado um fracasso, e alcançado a apoteose estética com uma outra versão de Hamlet, cerca de doze anos mais tarde? Não deixa de ser relevante a hipótese de Shakespeare ter baseado aversão amadurecida de Hamlet em outra versão, por ele considerada malsucedida. Nesse caso, teríamos um outro fantasma na peça.- o espectro do primeiro Hamlet. Apegamo-nos excessivamente à meia-verdade de um Shakespeare comercial, interessado somente no dinheiro e na fama,- tanto quanto o amigo Ben Jonson, Shakespeare sabia que a grande arte exigia trabalho árduo, de modo que ambos tinham de desafiar os autores clássicos, ao mesmo tempo em que seguiam seus próprios caminhos. A comédia brotava em Shakespeare

518

HAMLET

corn relativa facilidade, e é possível que Falstaff lhe tenha surgido com turalidade de uma revelação. Mas Hamlet e Rei Lear foram resultados de intensos processos de revisão, ao longo dos quais desaparece uma identidade e nasce outra, mais nova. A respeito desse novo ser, temos a enas as evidências que são as peças escritas depois de Hamlet, uma série de realizações das quais a comédia pura foi banida. Se Hamlet perece em sacrifício oferecido às forças transcendentais, tais forças pertenciam, exclusivamente, ao próprio Shakespeare, ou melhor, foram-lhe cedidas, em troca do desprendimento trágico do protagonista.

"A Dinamarca é uma prisão", diz Hamlet; porém, nenhum outro personagem em toda a obra de Shakespeare parece tão livre quanto o Príncipe Herdeiro da Dinamarca. Conforme já observei, de todos os "artistas livres de si mesmos" (segundo Hegel), Hamlet é o mais livre. Figurativamente, a peça é, a um só tempo, prisão e liberdade para o protagonista trágico, que, às vezes, acredita nada poder fazer em Elsinore, outras vezes, teme fazer demais, receia tomar-se um Nero e transformar Gertrudes em Agripina, ao mesmo tempo mãe, amante e vítima. A gama de liberdades disponíveis a Hamlet é atordoante: poderia casar-se com Ofélia, suceder Cláudio no trono (se suportasse a espera), matar Cláudio a qualquer momento, partir para Wittenberg sem permissão, organizar um golpe político (sendo tão querido pelo povo), e até mesmo dedicar-se a reescrever textos teatrais. Tanto quanto o pai, Hamlet poderia dedicar-se ao adestramento militar, conforme o fez o jovem Fortimbrás, ou voltar a mente privilegiada, cada vez mais, para a especulação filosófica ou hermética. Ofélia o descreve, ao lamentar-lhe a perda do juízo, como tendo sido nobre, valente e letrado, exemplo de conduta para toda a Dinamarca. Se A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca é o poema ilimitado", além de gêneros e convenções literárias, então, o protagonista é o personagem ilimitado, mais do que os precursores de grande envergadura, como Davi, na Bíblia, e Bruto, na tradição Clássica. Porém, que grau de liberdade será permitido a Hamlet dentro de uma

519

#HAROLD BLOOM

tragédia" Que projeto dramático poderá abarcá-lo" Dar cabo de Cláudio não esgota a capacidade de Hamlet, e vingança não é motivação suficiente para o maior herói da consciência ocidental Como representar um novo tipo de ser humano, especialmente, um ser humano com a autenticidade e o desprendimento de Hamlet"

Nietzsche, à sombra de Hamlet, falava da vingança do arbítrio contra o tempo Tal vingança depende de uma revisão do eu, e confere ao eu aquilo que Hart Crane chamava de "infância renovada" A infância de Hamlet, como a de qualquer outra pessoa, bem que podia ser revista e renovada Para sempre, o Príncipe há de encarar a morte

tendo beijado Yonck, o Bobo do rei, substituto do pai, com mais frequência do que beijara Gertrudes ou Ofélia, quanto mais o terrível pai-guerreiro "Ele era um homem, e, pelo seu todo", Hamlet faz certas restrições ao pai, embora não duvidemos que o Príncipe jamais verá alguém "igual" ao pai Quem seria o pai de Hamlet" Quando teria sido o início do "incesto" e do "adultério" cometidos por Gertrudes" Uma vez que a peça nada diz a respeito (embora seja possível que a primeira versão fosse menos ambígua), nem nós nem Hamlet podemos esclarecer a questão Na verdade, Cláudio adota o sobrinho como filho, assim como Claudius, o imperador romano, adotou Nero, quando se casou com a mãe de Nero, Agnoma Será que Hamlet tem receio de, ao matar Cláudio, estar matando seu verdadeiro pai" A hipótese faz parte da argumentação perspicaz apresentada por Marc Shell no livro *CbddenoftheEarth* (1993) "A singularidade de Hamlet não está no desejo inconsciente de cometer parricídio e incesto, mas na recusa consciente de fazê-lo" Gertrudes e Hamlet morrem na mesma cena (além de Cláudio e Laertes), mas é notável que Hamlet só mata Cláudio quando sabe que está morrendo, e que a mãe já está morta

A D Nuttall, descartando, diplomaticamente, a hipótese de alguns estudiosos - que Hamlet não seria uma pessoa e sim uma seqüência de imagens -, observa "um dramaturgo que se vê diante de um público que se nega a inferir e clama por imagens será levado ao desespero" Indo um pouco além de Nuttall, proponho que a arte de Shakespeare, a partir do Hamlet de 1600-1601, passa a depender de inferências, com

HAMLET

ma intensidade jamais vista antes, e não apenas no teatro A liberdade de Hamlet pode ser definida como a liberdade de inferir, e com Hamlet aprendemos o valor da liberdade intelectual Na práxis de Hamlet, a inferência toma-se o mecanismo sublime da dedução, metafórico porque salta à frente cada vez que as circunstâncias se alteram, a inferência é também, o mecanismo que conduz o público à consciência de Hamlet Perscrutamos as circunstâncias que o cercam, confiamos em seu instinto mais do que ele próprio, e deduzimos sua grandeza, sua singularidade Hamlet é muito mais do que Falstaff e o Príncipe Hal reunidos, Hamlet tem a capacidade de deduzir a partir da negação, algo que, em Iago e Edmundo, leva ao fracasso, mas que, em Hamlet, independe do arbítrio e, portanto, é livre

Hoje em dia, Hamlet não nos parece mais fictício do que Montaigne, quatro séculos serviram para estabelecê-los como personalidades autênticas, assim como Falstaff parece-nos tanto uma realidade histórica quanto Rabelais Para sobreviver à atual onda de auto-reconhecimento, basta à cultura ocidental ser um pouco mais como Hamlet Não dispomos de qualquer outra imagem do limite da cognição humana tão expressiva e influente como Hamlet, o Sócrates de Platão é a figura que mais se aproxima Ambos raciocinam bem demais para sobreviver Sócrates, pelo menos em Montaigne, chega quase a constituir uma alternativa pragmática a Jesus A conexão entre Hamlet e Jesus é bastante complexa, Shakespeare, como sempre, evita tanto a fé quanto a dúvida Uma vez que o Jesus do Evangelho de Marcos, como o Javé da Autora J, é um personagem literário, atualmente adorado como Deus (em termos meramente pragmáticos), temos o enigma de que Hamlet pode ser analisado de modo semelhante ao que utilizamos para falarmos de Javé, Sócrates ou Jesus Professores universitários da disciplina outrora chamada "Literatura" não mais consideram "reais" os personagens literários ou dramáticos, mas isso não tem a menor importância, pois leitores e espectadores (e crentes) comuns continuam a busca da personalidade E inútil tentar convencê-los de que é um equívoco a identificação com Hamlet, Javé ou Jesus A realização mais impressionante de Shakespeare, por menos intencional que fosse, é ter posto à nossa

521

#HAROLD BLOOM

disposição, em Hamlet, um paradigma universal do nosso desejo de identidade. Hamlet, para alguns de nós, oferece a esperança de uma transcendência estritamente secular,- para outros, sugere a sobrevivência do espírito, em termos mais tradicionais. Talvez Hamlet tenha substituído o Sócrates de Platão e Montaigne como o Cristo dos intelectuais. Auden discordaria, atribuindo tal papel a Falstaff, mas não consigo ver o rebelde Sir John, amante da liberdade, expiando os males de quem quer que seja.

O maior enigma de Hamlet decorre da aura de transcendência que dele emana, mesmo nos momentos mais violentos, caprichosos, insanos. Alguns críticos recriminam Hamlet, afirmando que, na melhor das hipóteses, o personagem é um herói-vilão, mas revoltar-se contra Hamlet é como soprar a areia contra o vento. É impossível desmistificar Hamlet; vem de longuíssima data o seu misterioso fascínio. Entre os personagens ficcionais, Hamlet ocupa a posição correspondente à de Shakespeare entre os escritores:

o centro do centro. Jamais vi um ator - nem mesmo John Cielgud - roubar, para sempre, o papel, alijando outros intérpretes do mesmo. Seria essa centralidade apenas uma construção da história cultural, ou estaria ela implícita no texto shakespeariano? Hamlet e a autoconsciência ocidental têm-se confundido ao longo dos dois últimos séculos, no âmbito da sensibilidade romântica. E há inúmeros indícios de que, cada vez mais, a autoconsciência global identifica-se com Hamlet, inclusive na Ásia e na África. O fenômeno pode nem mesmo ter caráter cultural localizado, assim como rock and roll e blue jeans fazem parte de uma cultura internacional. Hamlet - o Príncipe, mais do que a peça - tomou-se um mito: de tanto falarmos dele, tomou-se figura lendária.

Conforme ocorre com Falstaff, é mais fácil definir o que Hamlet não é do que o que é. Ao final, é um quietista, e não um fiel aguerrido, mas tal passividade é a máscara de algo inexprimível, embora possa ser sugerido. Não se trata do niilismo, que, no início, pontua a peça/ tampouco seria objetividade, nem mesmo quando o personagem está "representando um papel". No desfecho da ação, o palco está coberto de indícios - bem como de cadáveres. Por que Hamlet se preocupa com

522

HAMLET

sua reputação póstuma? Em momento algum é tão ardente como ao exigir de Horácio que continue vivo - não pela alegria de viver, e apesar do sofrimento que é a vida

-, apenas para salvaguardar o bom nome do Príncipe. Somente no final da peça o público assume alguma importância para Hamlet, que necessita de nós para conferirmos valor e sentido à sua morte. Sua história precisa ser contada, e não apenas a Fortimbrás, e deve ser relatada por Horácio, o único que a conhece verdadeiramente.

Será que Horácio compreende algo que nos escapa? Hamlet, ao morrer, não ama quem quer que seja - nem o pai, nem a mãe, nem Ofélia, nem Yorick -, mas sabe que Horácio lhe quer muito bem. A história só pode ser contada por alguém que aceite Hamlet como ele é, sem julgá-lo. E apesar dos protestos moralistas de alguns críticos, Hamlet consegue aquilo que deseja. Somos Horácio, e o mundo ama Hamlet, apesar dos crimes e dos erros por ele cometidos, apesar do tratamento brutal, praticamente homicida, que dispensa a Ofélia. Perdamos Hamlet porque perdamos a nós mesmos, embora saibamos que não somos Hamlet, pois nossa consciência jamais terá a amplitude da sua.

Adoramos (no sentido secular) essa consciência quase infinita,- o que mais tarde chamaríamos de Romantismo foi criação de Hamlet, ainda que tenham sido necessários dois séculos para que o autoconhecimento do Príncipe se tornasse universalmente prevalente, e quase três séculos até que Nietzsche afirmasse que Hamlet era dotado do "conhecimento verdadeiro, da visão da verdade terrível", isto é, o abismo entre a realidade mundana e o devaneio dionisíaco de uma consciência infinita. Nietzsche estava fundamentalmente certo,- Horácio é estóico, Hamlet não o é. O público, tanto quanto seu

representante, Horácio, é mais ou menos cristão e, talvez, bastante estoíco. Hamlet, perto do final da peça, adota um discurso com características, ligeiramente, cristãs, mas descarta qualquer consolo cristão em favor de uma consciência dionisiaca, e as alusões por ele feitas ao Novo Testamento expressam eloqüentes desvios de interpretação, contrários tanto à perspectiva protestante quanto à católica. Tivesse tempo, Hamlet diz, "poderia contar-nos" - o quê? A morte o impede de fazê-lo, mas temos uma pista nas palavras proferidas logo a seguir: "seja tudo como for".

523

#HAROLD BLOOM

"Seja tudo como for" é o refrão de Hamlet, palavras que contêm uma força tácita, de uma sugestividade espantosa. Ele não explicitará seus sentimentos por meio de palavras, pois "cada fato é à idéia tão avesso, / Que os planos ficam sempre insatisfeitos". Contudo, no coração de Hamlet existe algo imortal, algo sempre pronto, sempre disposto, que sobrevive à mortalidade da carne. Quando Jesus dirigiu-se, com bondade, ao sonolento Simão Pedro, não disse "o estar pronto é tudo", pois Jesus estava com Javé, e somente Javé era tudo. Para Hamlet, existe apenas o "estar pronto", que se traduz na disposição de deixar tudo como for, não por falta de confiança em Javé, mas por confiar numa consciência prevalente. Tal consciência põe em suspensão, ao mesmo tempo, a confiança farisaica de Jesus na ressurreição do corpo e o cético princípio da realidade do aniquilamento. "Seja tudo como for" é uma suspensão - não é negação nem afirmação. O que Hamlet nos poderia contar é que conseguiu perceber o que representava, isto é, o entendimento, por parte de um dramaturgo, do significado de encarnar a tragédia que não se é capaz de escrever.

Pelo que consta, à época de Shakespeare, Falstaff era até mais famoso do que Hamlet; ao longo dos séculos posteriores, a preferência do público tem sido pelo Príncipe, não apenas em relação ao cavaleiro gordanchudo mas a qualquer outro personagem fictício. A universalidade de Hamlet parece constituir a chave do enigma que caracteriza a sua personalidade,- quanto menos Hamlet se afeiçoa às pessoas, inclusive à platéia, mais nos afeiçoamos a ele. Trata-se do caso de amor mais estranho do mundo,- Jesus retribui o nosso amor, mas Hamlet não pode fazê-lo. Os sentimentos bloqueados, segundo o diagnóstico do Dr. Freud, de natureza edipiana, na verdade, refletem um quietismo transcendental para o qual, felizmente, não dispomos de rótulo. Hamlet está além de nós, além de qualquer outro personagem em Shakespeare ou em toda a literatura, a menos que o leitor concorde comigo, e considere personagens literários o Javé da Autora J e o Jesus do Evangelho de Marcos. Quando chegamos a Lear, compreendemos que o inatingível em Hamlet

524

HAMLET

está relacionado ao mistério da realeza, algo tão caro ao patrono de Shakespeare, Jaime 1. Mas temos dificuldade em ver Hamlet como rei, e poucos espectadores e leitores concordariam com o juízo de Fortimbrás de que o Príncipe seria como o Velho Hamlet e o próprio Fortimbrás: mais um monarca propenso a cortar cabeças. Sem dúvida, a grandeza de Hamlet decorre de sua personalidade,- tal constatação remonta a quatro séculos. August Wilhelm von Schlegel, em 1809, observou, com correção: "Hamlet não acredita firmemente nem nele próprio nem em qualquer outra coisa" - inclusive Deus e a linguagem, acrescentaria eu. Não podemos nos esquecer de Horácio, é claro, embora, reconhecidamente, elogiado por Hamlet mais do que merece,- mas, a função de Horácio parece ser a de representar o amor que o público sente por Hamlet. Horácio é nossa ponte para o além, para aquela transcendência negativa, estranha - embora inconfundível - com que a tragédia é concluída. O ceticismo de Hamlet com respeito à linguagem coexiste com um domínio verbal maior até do que

o de Falstaff. É sempre impressionante lembrar que Shakespeare utilizou mais de 21.000 palavras, enquanto Racine fez uso de menos de 2.000. Um estudioso alemão teve o cuidado de contar quantas dessas 21.000 palavras fazem parte do vocabulário de Hamlet, mas não será preciso sabermos o número exato. A peça é a mais longa do cânone shakespeariano porque cabe a Hamlet uma grande quantidade de falas,- da minha parte, gostaria que fosse ainda mais longa, para que Hamlet pudesse se pronunciar sobre outros tantos assuntos. Falstaff, embora rei da espíritosidade, carece de consciência autoral independente,- Hamlet rompe essa barreira, e não apenas ao revisar O Assassinato de Gonzaga, transformando-a em A Ratoeira, mas quase toda vez que fala das coisas que existem entre o céu e a terra. G. Wilson Knight, com muito brilho, definiu Hamlet como o nosso embaixador da morte,- nenhum outro personagem literário fala sobre o além com tanto conhecimento, à exceção do Jesus do Evangelho de Marcos. Harry Levin foi o primeiro a analisar a eloquência de Hamlet, que esgota os recursos incomparáveis da sintaxe e do léxico da língua inglesa. Outros críticos enfatizaram as mudanças de tom do discurso de Hamlet,

525
#HAROLD BLOOM

1

HAMLET

as súbitas variações de registro, as alterações entre racionalismo e emoção. Quanto a mim, sempre fico comovido com as maneiras tão variadas com que Hamlet ouve-se a si mesmo. Não se trata apenas de uma questão de retórica ou de consciência verbal,- trata-se da essência da grande originalidade de Shakespeare no que tange à construção do personagem, do pensamento, da personalidade. Ethos, logos, pathos - a base tríplice da retórica, da psicologia e da cosmologia - sempre nos surpreendem no falar de Hamlet, que se altera cada vez que se ouve a si mesmo. É notório que A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca possui extraordinária teatralidade. O próprio Hamlet é mais consciente dessa teatralidade do que Falstaff. Mais do que Hamlet, Falstaff preocupa-se com os que a ele assistem, seja ao seu lado, no palco, ou na platéia,- todavia, por mais que se divirta, Falstaff é menos teatral do que Hamlet. Talvez a diferença resulte do fato de Falstaff ser mais brincalhão,- conforme Dom Quixote e Sancho Pança, Falstaff é homo ludens, enquanto a ansiedade domina Hamlet. Mas a diferença parece ir além disso,- o Hamlet anti-Maquiavel pode até ser considerado um personagem antiMarlowe, ao passo que Falstaff apenas toma o estilo de Marlowe irrelevante. Barrabás, o judeu de Malta, herói-vilão marloviano que mais me agrada, é um excêntrico que se diverte sozinho,- porém, à semelhança dos personagens de história em quadrinhos, como quase todos os protagonistas de Marlowe, muitas das falas de Barrabás parecem pairar-lhe acima da cabeça, uma legenda dentro de um balão branco. Hamlet é algo radicalmente novo, mesmo para Shakespeare: a teatralidade do personagem implica um nihilismo perigoso por ser, paradoxalmente, tão natural. Mais até do que o paródico Hamm, em Fim de Jogo, de Beckett, Hamlet é uma ratoeira ambulante, encarnando as ansiedades que refletem os males de Elsinore. Iago é bastante crítico, mas Hamlet é a crítica personificada, intérprete teatral de sua própria história. com astúcia mais sutil do que a de qualquer outro dramaturgo, anterior ou posterior a ele, Shakespeare não nos permite saber ao certo que falas Hamlet teria interpelado ao revisar O Assassinato de Gonzaga, criando A Ratoeira. Hamlet promete escrever doze ou dezesseis linhas, mas somos levados a crer que tenha escrito número bem maior, inclusive o memorável trecho em que o Ator Rei diz que etbos não é demônio, que caráter não é destino, e sim acidente, e que eros é estritamente accidental. Sabemos que Shakespeare atuou como o Fantasma do pai de Hamlet,- teria sentido que o mesmo indivíduo fizesse o papel do Ator Rei, mais uma representação do pai morto. É maravilhoso imaginar o

próprio Shakespeare declamando versos, supostamente, escritos por Hamlet:
Intenções são escravas da memória, São fortes, mas têm vida transitória,- Qual fruto verde que se ostenta, duro, E há de cair quando ficar maduro. É fatal que esqueçamos de nos dar O que a nós mesmos temos de pagar: Aquilo que juramos na paixão, Finda a mesma, perdeu a ocasião. A violência das dores e alegrias Destrói as suas próprias energias. Onde há prazer, a dor põe seu lamento,- Se a mágoa ri, chora o contentamento. O mundo não é firme, e é bem freqüente O próprio amor mudar constantemente,- E ainda está para ficar provado Se o fado guia o amor, ou este o fado. Se o grande cai, não mais possui amigos,
Sobe o pobre, e não tem mais inimigos.
E tanto o amor à morte se escraviza
Que amigos tem quem deles não precisa,-
Quem na dor prova o amigo que é tratante
Prepara um inimigo nesse instante.
Mas, para terminar como o começo,
Cada fato é à idéia tão avesso,
Que os planos ficam sempre insatisfeitos,-
As idéias são nossas, não os feitos.

[III.ü.]

526

527

#HAROLD BLOOM

Não faço a menor idéia de como a platéia haveria de receber esses vinte e seis versos impregnados de metafísica psicológica. Trata-se de um dos trechos mais densos em Shakespeare,- o enredo de A Ratoeira não depende desses versos, e suponho que Hamlet os tenha escrito como uma espécie de assinatura, como algo que um outro dinamarquês melancólico, Kierkegaard, chamou de "O Ponto de Vista do Meu Trabalho de Autor". Os últimos versos são cruciais:

Cada fato é à idéia tão avesso,
Que os planos ficam sempre insatisfeitos,-
As idéias são nossas, não os feitos. ~ "

Nossos "planos" são nossos desígnios, produtos da vontade, mas nosso destino opõe-se ao nosso caráter, e aquilo que pretendemos realizar não tem relação com os "feitos", com os resultados. Desejo e destino são contrários, e, assim, todo pensamento se anula. O niilismo de Hamlet é, deveras, transcendental, superando o niilismo dos personagens de Dostoiévsky, bem como o augúrio de Nietzsche, de que só encontramos palavras para expressar o que já está morto em nosso coração, e que só vale a pena expressar o que não pode ser expresso. Por isso, talvez, Shakespeare tenha incomodado tanto Wittgenstein. Estranhamente, Wittgenstein estabeleceu uma comparação entre Shakespeare e sonhos, considerando-os equivocados, absurdos, fragmentados, irrealis, exceto quando examinados de acordo com normas próprias e exclusivas. "Não é verossímil", Wittgenstein dizia da obra de Shakespeare, preferindo ignorar a verdade que Shakespeare nos faz enxergar e pensar no que jamais poderíamos enxergar nem pensar não fosse por ele. Hamlet, enfaticamente, não é verossímil,- porém, mais do que qualquer outro personagem fictício, faz com que pensemos no que jamais conseguiríamos pensar não fosse ele. Wittgenstein negaria, mas eis o motivo de sua desconfiança com relação a Shakespeare: mais do que qualquer filósofo, Hamlet nos faz ver o mundo de uma maneira nova, mais profunda do que, normalmente, estamos dispostos a fazê-lo. Wittgenstein quer acreditar que Shakespeare, como criador de linguagem, construiu um heterocosmo, um sonho. Mas a verdade é que o cosmo

528

HAMLET

de Shakespeare transformou-se no de Witrgenstein, e no nosso, e não podemos dizer que Elsinore, de Hamlet, ou Eastcheap, de Falstaff, não sejam verossímeis. A questão é a seguinte: será a vida fiel a Hamlet, ou a Falstaff? Às vezes, na pior das hipóteses, às vezes, na melhor, a vida pode ser fiel a ambos,- daí a questão crucial: será Witrgenstein fiel a Hamlet, ou Bloom a Falstaff? Reconheço que não é preciso ser um formalista ou um historicista para saber que o propósito de ser fiel a Hamlet ou Falstaff é absurdo. Para o leitor ou espectador que recorre à obra de Shakespeare como um meio de trabalhar pela comunidade e melhorar o ambiente na vizinhança, sem dúvida, meu discurso será absurdo,- serei uma espécie de Dom Quixote da crítica literária. O falecido Anthony Burgess, no livro *Nothing Like the Sun*, esplêndido romance a respeito de Shakespeare, atribui ao bardo um comentário fino, nietzschiano: "A tragédia é um bode, a comédia é o Priapo do vilarejo e a palavra morrer é o ato de união entre os dois gêneros". Hamlet e Falstaff teriam sido mais felizes ao expressarem a questão, mas o sentido sexual contido na palavra morrer resgata a prosa de Burgess, e vale lembrar que Shakespeare não ficava circunscrito a ditames de gênero, e que fez uso do pobre Polônio para debochar dos que se submetiam às convenções dos gêneros literários. A tragédia, sugeriu, certa vez, Aldous Huxley, deve omitir a verdade plena, mas Shakespeare quase refuta Huxley. John Webster escreveu tragédia de vingança,- Shakespeare escreveu Hamlet. Em Webster, não há personalidades, ainda que tantos de seus personagens morram com uma eloqüência quase shakespeariana. A vida deve ser fiel a Shakespeare, para que a personalidade tenha valor, seja um valor. Valor e patbos não combinam muito bem,- contudo, quem melhor do que Shakespeare conseguiu tantas vezes conciliar esses dois elementos? O que, afinal, é a personalidade? O dicionário diria: qualidade que diferencia o ser humano de um objeto, ou de um animal, ou conjunto de características que distinguem uma pessoa. Tal definição não é das mais elucidativas, especialmente com relação a Hamlet ou Falstaff, que não passam de papéis para atores, conforme nos garantem os formalistas. E atores podem ser tomados de paixão por um papel, mas será que o mesmo

529

#HAROLD BLOOM

ocorreria com tantos entre nós que jamais pisaram o tablado? O que quer dizer "a personalidade de Jesus", quando nos referimos ao Evangelho de Marcos e ao Jesus norte-americano? Ou o que queremos dizer com "a personalidade de Deus", quando nos referimos ao Javé da Autora J e ao Deus norte-americano, notoriamente benévolo aos membros do Partido Republicano e aos neoconservadores? A meu ver, temos mais clareza com relação à personalidade de Hamlet, mesmo quando comparada à percepção que temos da personalidade do nosso melhor amigo, ou de algum ídolo pelo qual temos especial apreço. Shakespeare convence-nos de que conhecemos o que há de melhor e mais íntimo em Hamlet, algo natural que remonta a um período anterior às nossas primeiras lembranças. Hamlet possui uma fagulha que é seu princípio de individuação, uma identidade cuja prova de existência é a própria singularidade do discurso do personagem,- não seria tanto o discurso, mas o léxico por ele empregado, a seleção cognitiva das palavras, uma escolha sempre impulsionada pela busca da liberdade, com relação a Elsinore, ao Fantasma, ao mundo. Tanto quanto Falstaff, Hamlet, implicitamente, define personalidade como exercício de liberdade, mais matriz do que produto da liberdade. No entanto, conforme já argumentei, Falstaff está livre de um superego repressor, ao passo que Hamlet, ao longo dos primeiros quatro atos, fica à mercê do superego. Na bela metamorfose, na purgação do quinto ato, Hamlet quase se liberta do que lhe pesa sobre o ego, embora isso lhe custe morrer muito antes da morte. Em *O Grande Gatsby*, Nick Carraway, narrador conradiano criado por Fitzgerald, registra que a personalidade é uma série de gestos bem-sucedidos. Walter Pater teria

aprovado tal definição, mas a mesma tem sérias limitações. Talvez Jay Gatsby exemplifique a definição proposta por Carraway, mas quem afirmaria que a personalidade de Hamlet é composta de uma série de gestos bem-sucedidos? William Hazlitt, conforme já assinalei, definiu-se em favor da introspecção: "Hamlet somos nós". O palco de Hamlet, Hazlitt sugeria, é o teatro da mente, e os gestos de Hamlet, portanto, partem do recôndito do seu ser, tão próximo do íntimo de todos nós. Confrontando a complexidade dessa representação, ao mesmo tempo, universal e única, T. S. Eliot chega à

HAMLET

uroreendente conclusão de que Hamlet é um fracasso estético. Suponho e rñijOt(sofrendo de suas próprias mazelas, tenha reagido negativamente à enfermidade do espírito de Hamlet, sem dúvida, o mal mais enigmático de toda a literatura ocidental. A metafísica poética de Hamlet, como vimos, estabelece: caráter e destino são antitéticos, porém, no desfecho da peça, somos levados a crer que o caráter do Príncipe definiu-lhe o destino. Teríamos, então, o drama da liberdade da personalidade, ou do destino do personagem? O Ator Rei diz que tudo é acidental,- Hamlet, no quinto ato, dá a entender que não existem acidentes. Em quem devemos acreditar? O Hamlet do quinto ato parece curado, e afirma que o estar pronto, disposto, é tudo. A meu ver, isso significa que personalidade é tudo, desde que purificada através de um segundo nascimento. Mas Hamlet tem pouca vontade de sobreviver.

O sublime canônico depende de uma estranheza que nos envolve, muito embora tenhamos tanta dificuldade de assimilá-la. Qual seria a visão de mundo, a atitude do Hamlet que, no início do quinto ato, está de volta da viagem marítima? Aturdido, Hamlet muda, constantemente, de opinião, entre ser tudo e nada ser, alternãncia que nos atormenta a vida e a literatura. Conforme Shakespeare, Hamlet não se posiciona, e é por isso que comparações de ambos com Montaigne são tão equivocadas. Conhecemos o significado do ceticismo de Montaigne, mas nos perdemos diante do ceticismo de Hamlet e de Shakespeare. Não existe terminologia que defina, exatamente, a atitude de Hamlet no quinto ato com respeito à vida e à morte. Podemos arriscar várias noções - estoicismo, ceticismo, quietismo, niilismo -, mas nenhuma se aplica de maneira absoluta. Penso que a idéia de "desprendimento" é a que mais se aproxima, mas percebo que só consigo definir a palavra quando me refiro a Hamlet. Quietismo, meio século após Hamlet, definiria uma vertente do misticismo religioso na Espanha, mas Hamlet não é místico, nem estóico, e tampouco cristão. Parte para a catástrofe final com uma obstinação suicida, e evita o suicídio de Horácio com base na constatação egoísta de que a "felicidade" do amigo deve ser adiada, para permitir que a história do Príncipe seja contada e recontada. E, ao morrer, preocupa-se com a própria reputação,- seu "manchado nome", caso Horácio não sobreviva para limpá-lo, é objeto da derradeira angústia

531

#HAROLD BLOOM

como o "eu verdadeiro" ou o "eu mesmo", de Whitman, o Hamlet final está, a um só tempo, dentro e fora, observando e refletindo. Mas se os ares marinhos curaram-no do mal de Elsinore, o que o leva de volta à corte e à catástrofe final? Temos a impressão de que se o Fantasma ressurgisse no quinto ato, Hamlet o empurraria de lado,- a obsessão pelo pai morto já não existe, e, embora ainda considere a mãe uma prostituta, já não mais se incomoda com ela. Purificado, ele se permite assistir à versão italiana que Cláudio faz de A Ratoeira, pondo em prática o princípio: "Seja o que for!" Talvez, o melhor comentário a respeito da questão seja a variação criada por Wallace Stevens: "Que parecer termine em ser somente". Contudo, temos de voltar à questão do mal de Elsinore, e à cura pela viagem marítima. Decerto, qualquer pessoa que tenha estudado o problema das imagens em Hamlet terá especulado

sobre o "abcesso", objeto de brilhante trocadilho criado por Robert Browning. É possível que Hamlet, precursor de personae inventadas por Browning, esteja fazendo jogo com as palavras "abcesso" e "impostura":

Este é o abcesso da paz e da opulência, Que arrebenta por dentro e não exhibe Qual a causa da morte. [IV.iv]

O mal de Elsinore é o mal de todo tempo e lugar. Todo Estado tem algo de podre, e os que têm sensibilidade semelhante à de Hamlet, cedo ou tarde, vão-se rebelar.

A tragédia de Hamlet, em última análise, é a tragédia da personalidade: o carismático não consegue deixar de se submeter à autoridade do médico,- Cláudio é mero acidente,- o único inimigo loquaz de Hamlet é o próprio Hamlet. Quando Shakespeare rompe com as caricaturas marlovianas, e assim toma-se Shakespeare, prepara o abismo de Hamlet para si. Sendo tudo, Hamlet sabe também

c Wallace Stevens Poemas Tradução e Introdução de Paulo Henrique? Bntto. São Paulo: Companhia das Letras?, 1988, p 23 [N T]

"*Em língua inglesa, respectivamente, imposthume e imposture [N T]

534

HAMLET

ue não é nada. Enquanto está no mar, ele recorre a esse nada, e regressa desprendido, niilista, quietista, seja lá o que for. Hamlet morre preocu-

ado com o "manchado nome", como se a volta ao turbilhão de Elsinore neutralizasse a profunda mudança por que passara. Mas a preocupação é relativa: a melodia transcendental

da cognição ressurgem em tom festivo ao fim da tragédia de Hamlet, consolidando o triunfo secular - "o resto é silêncio". O que jamais descansa, e o que vigora antes

do silêncio, é o valor singular da personalidade de Hamlet, o que também podemos denominar "sublime canônico".

535

#24

OTELO

O personagem de Iago [...] pertence a uma classe, ao mesmo tempo, comum e típica em Shakespeare, a saber: de indivíduos dotados de uma mescla de intensa atividade

intelectual e total ausência de princípios morais, e que ganham evidência às custas de terceiros, tentando confundir as fronteiras práticas entre o bem e o mal,

baseando-se em padrões forçados de sofisticação especulativa. Algumas pessoas, mais inocentes do que sábias, acham o personagem de Iago antinatural. Shakespeare,

que era tão bom filósofo quanto poeta, discordaria. Bem sabia que o fascínio pelo poder, que vem a ser o mesmo que o fascínio pelo mal, é inato ao ser humano. Para

que Shakespeare chegasse a tal constatação, não seriam necessárias demonstrações de lógica,- bastava-lhe observar as crianças brincando na lama ou matando moscas

por diversão. Poderíamos perguntar àqueles que consideram Iago antinatural por que se dão ao trabalho de vê-lo no palco, senão pelo interesse que o personagem suscita,

pela maneira com que lhes aguça a curiosidade e a imaginação? Por que sempre lemos nos jornais relatos de incêndios terríveis e assassinatos bárbaros, se não pelo

mesmo motivo? Por que tantas pessoas assistem a execuções e a julgamentos, ou por que as classes menos favorecidas, quase universalmente, divertem-se com esportes

bárbaros e com a crueldade praticada com animais, senão pela tendência natural da mente a valorizar experiências emocionantes,

536

OTELO

a querer ser provocada e estimulada ao máximo? Sempre que foge ao controle do ser humano, ou ignora o sentido do dever moral, não há excesso que esse princípio não

seja capaz de cometer, chegando mesmo a prescindir de qualquer motivo, seja de ordem emocional ou racional, Iago é tão-somente um exemplo extremo, isto é, de atividade

intelectual doentia, de total indiferença ao bem e ao mal, ou melhor, dando preferência a este último, por condizer com suas inclinações pessoais, por conferir tamanho ímpeto aos seus pensamentos e foco às suas ações. Vale observar, também (para o agrado dos que recorrem às máximas de Rochefoucault para medir as ações humanas), que Iago é quase tão indiferente ao seu próprio destino quanto ao de outras pessoas, que se arrisca por vantagens pequenas e duvidosas, e que se torna engodo e vítima

de sua própria paixão - um incorrigível fascínio pelo mal, uma ânsia por situações difíceis e arriscadas. O "Alferes" é um filósofo que acredita que uma mentira que cause uma morte vale mais do que uma aliteração ou uma antítese, que prefere atentar contra a paz no seio de uma família a assistir às palpitações do coração de uma pulga em uma bomba de ar, que trama a ruína de amigos como um exercício de raciocínio, e que apunhala indivíduos em um beco escuro para acabar com o tédio.

William Hazlitt

Visto que se trata da tragédia de Otelo, embora seja Iago o centro da peça (nem mesmo Hamlet e Edmundo parecem ocupar tanto espaço em seus respectivos textos dramáticos), devemos resgatar a questão da dignidade e da glória de Otelo no início da trama. Uma nociva tradição da crítica moderna, que vai desde T. S. Eliot e F. R. Leavis até o Neo-Historicismo atual, roubou o esplendor do herói, com efeito, a tal ponto acentuando a importância de Iago, que ficam justificadas as palavras de Otelo:

"Finda é a missão de Otelo."*

Oleio, o Mouro de Veneza Tradução de Onestaldo de Pennafort. Edição bilíngüe Quarta edição, revista Rio de Janeiro Editora Relume Dumará, 1995. Todas as citações referem-se a essa edição [N.T.]

537

#HAROLD BLOOM

A partir de cerca de 1919, generais perderam a estima da elite, embora nem sempre a da plebe O próprio Shakespeare submete o brio militar à crítica cortante de Falstaff, que não poupou o sentimento de nostalgia pela honra militar Mas Falstaff, embora presente em um cantinho da consciência de Hamlet, está ausente de Oício

A figura do palhaço mal aparece na peça, ainda que o Bobo, em Rei Lear, o porteiro bêbado, em Macbeth, e o vendedor de figos (e áspides) em Antônio e Cleópatra atestem a persistência da tragicomédia em Shakespeare depois de Hamlet Apenas Oício e Conolano excluem o riso, como que para proteger da perspectiva falstaffiana dois grandes capitães Quando Otelo, sem dúvida, a espada mais ágil do lugar, quer separar uma briga de rua, basta um comando "Embainhai vossas armas reluzentes, / para que não as embacie o orvalho

Fica um tanto ou quanto difícil reconhecer o esplendor de Otelo na peça, uma vez que ele cai, tão prontamente, na conversa de Iago Shakespeare, conforme o fizera, na Primeira Parte de Henrique IV, e voltaria a fazê-lo, logo a seguir, em Rei Lear, atribui-nos a responsabilidade da inferência Já no início da peça, Iago afirma a Rodrigo, sempre crédulo, que odeia Otelo, e revela o único motivo real para esse ódio, o que Satanás, em Milton, chamaria de "mérito não reconhecido" Satanás é filho legítimo de Iago, gerado por Shakespeare na Musa de Milton Iago, há muito "alferes" de Otelo (ou porta-bandeira, e, terceiro no comando), foi pretendo no processo de promoção, e Cássio toma-se lugar-tenente do general A decisão de Otelo não tem, no texto, qualquer justificativa, o apreço do general pelo "honesto Iago", veterano das "grandes guerras" de Otelo, permanece inabalado Na verdade, a posição de Iago como porta-bandeira, tendo jurado morrer antes de permitir que as cores de Otelo sejam capturadas em batalha, atesta não apenas a confiança de Otelo mas a fidelidade de Iago no passado Paradoxalmente, a devoção quase religiosa por Otelo, um deus da guerra, por parte do fiel Iago, pode ser inferida como causadora da preterição

Iago, conforme apontou, com perspicácia, Harold Goddard, está sempre em guerra, é um piromaníaco moral, que atea fogo à realidade Para Otelo, profissional competente, que preserva a superioridade das armas ao

538

OTELO

discernir, com clareza, os campos de guerra e de paz, o bravo e fiel alferes seria incapaz de substituí-lo em caso de morte ou invalidez Iago não pára de lutar, e não admite ser pretendido por Cássio, um tanto inexperiente, mas que é cortês, diplomático e conhecedor dos limites da guerra

Apesar da sensatez que, decerto, caracterizava seu tirocínio militar, Otelo enganou-se com Iago, artista tão livre de si mesmo A catástrofe primeira da peça é o que eu chamaria de "a queda de Iago", que estabelece um paradigma para a queda de Satanás, em Milton O Deus de Milton, assim como Otelo, rebaixa o mais devotado dos seus servidores, e o magoado Satanás rebela-se Incapaz de derrubar o Ser Supremo, Satanás derrota Adão e Eva, mas o sutil Iago vai mais longe, pois seu único Deus é o próprio Otelo, cuja queda se torna a vingança maior de Iago, arrasado pela rejeição, talvez, como consequência da mesma, sofrendo de impotência sexual

e

de um forte sentimento de perda e fracasso, de não mais ser aquilo que fora Iago é o maior estudo shakespeariano sobre ausência ontoteológica, uma sensação que se segue ao vazio de Hamlet e que precede o mergulho de Edmundo, ainda mais frio, nas profundezas do nihilismo Otelo era tudo para Iago, porque a guerra era tudo, sem Otelo, Iago é nada, e ao guerrear contra Otelo, Iago luta contra a ontologia

A tragédia, como gênero dramático, não é, necessariamente, metafísica, mas Iago, que afirma ser tão-somente crítico, é, também, tão-somente metafísico Sua grande bravata - "Nunca mostro quem sou" - contradiz, propositadamente, São Paulo "com a graça de Deus, sou quem sou" com Iago, Shakespeare retorna a Maquiavel, embora não a uma nova versão de Aarão, o Mouro, ou de Ricardo in, ambos recriações de Barrabás, o Judeu de Malta, mas a um personagem que está anos-luz além de Marlowe A auto-satisfação que sentem Barrabás, Aarão, o Mouro, e Ricardo in, com respeito à sua própria maldade, é pueril, comparada ao orgulho de Iago ao se realizar como psicólogo, dramaturgo e esteta (o primeiro da era moderna), enquanto assiste à derrocada de Otelo, o deus da guerra, reduzido à incoerência homicida O sucesso de Iago no gênero da tragédia de vingança supera o de Hamlet ao revisar

539

#HAROLD BLOOM

O Assassinato de Gonzaga, criando A Ratoeira Consideremos o feito de Iago sua genialidade é o elemento responsável pelo desenho desse noturno, sua melhor obra Ele há de morrer torturado, calado, mas terá deixado, como memorial, uma realidade mutilada Auden, em um de seus ensaios mais enigmáticos, identifica, em Iago, a apoteose da figura do "brincalhão", o que, no meu entendimento, só pode ser explicado desde que o Iago de Auden seja o de Verdi (i.e., de Boito), assim como o Falstaff de Auden é operático, e não dramático Não devemos diminuir a genialidade de Iago, trata-se de um grande artista, e não de um brincalhão O Satanás criado por Milton é um teólogo fracassado, e um grande poeta, da mesma maneira, Iago brilha como teólogo niilista da morte de Deus, e como experiente teatrólogo Somente a Hamlet, Falstaff e Rosahnda, Shakespeare atribuiu mais espintuosidade e intelecto do que a Iago e Edmundo, enquanto em termos de sensibilidade estética, somente Hamlet supera Iago Uma vez aceita a obsessão de Iago, semelhante à de Ahab - Otelo é Moby-Dick que há de ser arpoada -, a característica mais singular de Iago, surpreendentemente, é a liberdade Grande improvisador, ele age com vigor e senso de oportunidade, ajustando sua

trama às ocasiões que se apresentam Se encenasse Otelo, eu faria a arte diabólica objeto do crescente fascínio e da confiança do ator que representasse o papel de Iago Ao contrário de Barrabás e sua prole, Iago é um inventor, um indivíduo propenso a experimentos, sempre disposto a testar mecanismos até então desconhecidos Auden, em um momento mais inspirado, contemplou em Iago um cientista, e não um brincalhão Satanás, explorando o abismo insondável em Paraíso Perdido, opera segundo o espírito de Iago Quem, antes de Iago, na literatura ou na vida, dominou com tanta mestria as artes da desinformação, desorientação e desordem? Todo esse talento converge para o projeto de destruição elaborado por Iago, em que Otelo regrediu ao caos original, ao Tohu e Bohu de onde viemos

Mesmo a leitura mais superficial de Cíntio, fonte utilizada por Shakespeare, revelará Iago como uma invenção radical de Shakespeare, e não mera adaptação do perverso porta-bandeira da história original O Alferes de Cíntio apaixonou-se, perdidamente, por Desdêmona, mas

540

OTELO

não consegue seduzi-la, pois a jovem ama o Mouro O anônimo Alferes conclui que o fracasso é consequência da paixão de Desdêmona por um, igualmente anônimo, Capitão (Cássio, em Shakespeare), e decide livrar-se do suposto rival, provocando o ciúme do Mouro e tramando, em conluio com este, o assassinato de Desdêmona e do Capitão Na versão de Cíntio, o Alferes espanca Desdêmona até a morte, na presença e com o consentimento do Mouro Mais tarde, o Mouro, arrependido, e sofrendo com a saudade da esposa, despede o Alferes, que só então passa a odiar o general Shakespeare transforma a história, ao estabelecer, para a trama e para Iago, um novo ponto de partida o fato da promoção não concedida O impacto ontológico dessa rejeição é fruto da invenção de Shakespeare, constituindo, na verdade, o trauma que enseja a criação de Iago, muito mais do que um mero Alferes perverso, um gênio do mal que cria a si mesmo depois de uma grande Queda

O débito que o Satanás criado por Milton tem com Iago é tamanho que somos tentados a interpretar a catástrofe de Otelo em termos da Queda de Adão, e a ver no declínio de Lúcifer indícios da concepção de Iago Porém, ainda que o Mouro de Shakespeare seja batizado, Otelo não é peça cristã, assim como Hamlet não é tragédia doutrinária sobre culpa, pecado e orgulho Iago, jocosamente, invoca uma "entidade do inferno", mas ele não é apenas um ser diabólico Iago é a Eterna Guerra (como percebeu Goddard), e provoca, em mim, admiração e temor idênticos àqueles que sinto diante do juiz Holden, sempre que releio o livro *Blood Meridian, Or, The Evening Redness in the West* (1985), de Cormac McCarthy O juiz, personagem baseado na figura histórica de um político que se utilizava da retórica para obstruir os trabalhos do legislativo, e que, no México e no Sul dos EUA, massacrava e escalpelava índios, é a encarnação da guerra Os assustadores pronunciamentos desse personagem configuram uma miniteologia da questão de Iago, e, talvez, revelem a influência de Iago em *Blood Meridian*, descendente norte-americano de Melville e Faulkner, ambos intoxicados por Shakespeare "A guerra", diz o juiz, "é o meio mais puro de profetizar [] A guerra é Deus", pois trata-se do jogo supremo o conflito de vontades "Iago é o gênio do arbítrio que renasce a partir do desprezo que a guerra

541

#HAROLD BLOOM

demonstra pela vontade. Ser preterido por Cássio é ter o arbítrio anulado, e a sensação de poder pessoal ultrajada. A vitória do arbítrio vai requerer, portanto, a restauração do poder, e, para Iago, o único poder é o da guerra: mutilar, matar, humilhar, destruir a divindade do outro, o deus da guerra que lhe traiu a devoção e a confiança. O juiz Holden criado por Cormac McCarthy é um novo Iago, quando proclama que a

guerra é o jogo que nos define:

Os lobos eliminam-se uns aos outros, meu caro. Que outra criatura poderia fazê-lo? E não seria a raça humana ainda mais predatória? Nas coisas do mundo, a ordem natural é nascer, florescer e morrer, mas com os homens não pode haver declínio, e a lua sinaliza a chegada da noite. O espírito do homem se esgota no auge da sua realização. Seu meridiano é, a um só tempo, sua obscuridade e sua noite. Ele gosta de jogos? Então, que jogue para valer.

Para Iago, o que antes era o culto da guerra - enquanto ele adorava Otelo como deus da guerra -, toma-se o jogo da guerra, a ser jogado em toda parte, exceto no campo de batalha. A morte da devoção toma-se o nascimento da invenção, e o oficial preterido toma-se o poeta das brigas de rua, das fachadas em becos escuros, da desinformação e, acima de tudo, da destruição de Otelo, sendo tamanha a dilaceração do grande general, que ele volta ao abismo de onde saíra, o caos que Iago associa à origem africana do Mouro. Não é essa a visão de Otelo com respeito à sua herança cultural (tampouco a de Shakespeare), mas a interpretação de Iago prevalece, ou quase prevalece, pois, conforme argumentarei a seguir, as malfadadas palavras de Otelo antes do suicídio sugerem um certo resgate de dignidade e coerência, embora não de grandeza perdida, Iago, sempre escapando ao entendimento de Otelo, não escapa ao nosso, visto que somos mais Iago do que Otelo,- a visão de Iago no que tange à guerra, à vontade e à estética da vingança deflagra a pragmática do nosso entendimento do humano.

Não chegaremos a uma avaliação justa de Otelo se subestimarmos Iago, perfeitamente capaz de destruir tantos entre nós, caso saísse da

542

OTELO

ca e entrasse em nossa vida. Otelo é uma grande alma, irremediavelmente diminuída em intelecto e vigor por Iago. Hamlet, conforme observou A. C. Bradley, teria conseguido livrar-se de Iago sem mais delongas. Em um ou dois diálogos, Hamlet perceberia quem Iago era, e o levaria ao suicídio, por meio da paródia e da galhofa. Falstaff e Rosalinda fariam o mesmo, Falstaff com alarde, Rosalinda com sutileza. Só o humor pode constituir defesa contra Iago, e é por isso que Shakespeare exclui da peça qualquer matiz cômico, exceto a hilaridade saturnina de Iago. Mesmo nesse particular, existe uma diferença: Barrabás e os personagens shakespearianos que o imitam celebram seu triunfo em cumplicidade-com a platéia, ao passo que Iago, no auge de sua performance, parece tão distante de nós quanto de suas vítimas. Algo no personagem parece dizer-nos: "Você será o próximo", e estremecemos de pavor. "Em seu grande talento poético, não há deficiências", disse Swinburne, referindo-se a Iago. Profeta do Ressentimento, Iago anuncia Smerdyakov, Svidrigailov e Stavrogin, em Dostoiévsky, e todos os ascetas do espírito desprezados por Nietzsche. No entanto, Iago é muito mais do que isso,- entre todos os vilões da literatura, ele tem a honra nefasta de ocupar uma posição inatingível. O rival mais próximo, Edmundo, ao morrer, deixa transparecer um certo arrependimento, gesto ainda mais enigmático do que o voto de silêncio feito por Iago ao final da trama. Por maior que fossem seu intelecto e sua arte, por si só, não haveriam de levá-lo à maldade heróica,- o personagem detém um fascínio que está além da cognição e da percepção. A esfera pública propiciou a Marlowe o personagem de Guise, em *Massacre em Paris*, mas Guise não passa de um moleque travesso, comparado a Iago. Nem mesmo o Diabo - em Milton, Marlowe, Goethe, Dostoiévsky, Melville, ou qualquer outro escritor - pode competir com Iago, cujos descendentes norte-americanos vão de Chillingworth, em Hawthorne, e Claggart, em Melville, ao Misterioso Estranho, de Mark Twain, ao Shrike, de Nathanael West, e ao juiz Holden, de Cormac McCarthy. Na literatura moderna personagem algum supera Iago, que continua a ser o Demônio do Ocidente, um grande psicólogo,

dramaturgo, crítico e teólogo da negatividade. Shaw, com inveja de Shakespeare, afirmava,
543

#BLOOM

referindo-se a Iago, que "o personagem carece totalmente de coerência", sendo, ao mesmo tempo, um "vilão grosseiro" e um sujeito refinado e sutil. Poucos concordam com Shaw, e os que questionam a verossimilitude de Iago, geralmente, consideram Otelo uma representação falha. A. C. Bradley, sempre um crítico notável, apontou Falstaff, Hamlet, Iago e Cleópatra como os personagens "mais maravilhosos" criados por Shakespeare. Se me for permitido acrescentar Rosalinda e Macbeth, para formar uma sêxtupla maravilha, aceito a seleção feita por Bradley, pois estes personagens são as maiores invenções de Shakespeare, e todos são capazes de levar a natureza humana ao seu limite máximo, sem, contudo, violar tal limite. A espirtualidade e o humor de Falstaff, a intensidade carismática de Hamlet (ainda que ambivalente), e a fluidez do espírito de Cleópatra têm contrapartidas equilibradas na imaginação profética de Macbeth, no controle que Rosalinda exerce sobre as mais diversas perspectivas e na capacidade de improvisação de Iago. Não sendo, simplesmente, grosseiro nem, simplesmente, sutil, Iago está sempre a recriar a própria personalidade. - "Nunca mostro quem sou!" Os que questionam a possibilidade de um mercenário de vinte e oito anos de idade ser dotado de negatividade tão sublime devem questionar, também, a possibilidade de um ator de trinta e nove anos, Shakespeare, criar um "monstro" tão convincente (conforme Otelo, ao final, refere-se a Iago). É consenso que Shakespeare tenha abandonado a carreira de ator pouco antes de escrever Ofe/O, - pelo que consta, teria pisado o palco pela última vez em Bem Está o c/ue Bm Acaba. Haveria alguma relação entre o fim da carreira de ator e a invenção de Iago? Entre Bem Está o c/ue Bem Acaba e Otelo, Shakespeare escreveu Medida por Medida, seu adeus à comédia. O enigmático Duque Vicêncio, em Medida por Medida, conforme já registrei, parece dotado de algumas das características de Iago, e pode, igualmente, ser resultado de uma sensação de alívio, da parte de Shakespeare, por não mais ter de atuar em cena. Sem dúvida, ator versátil e competente, sem, no entanto, jamais ter sido estrela da companhia, Shakespeare, talvez, nas improvisações de Vicêncio e Iago, esteja celebrando novas possibilidades de utilização das energias de ator. É possível que, ao exaltar Falstaff, Hamlet, Iago e Cleópatra, Bradley estivesse reagindo positivamente ao alto grau de teatralidade inserido

544

OTELO

nesses papéis. Sagaz e espirtual, Falstaff, com seu histrionismo, desoerta sagacidade e espirtualidade nos outros. Hamlet, autor de tragédias interage com todos os que lhe cruzam o caminho, levando-os à auto-revelação. Cleópatra está sempre representando um papel - em seu modo de viver amar e morrer - e nunca saberemos se "sai do papel" quando está sozinha com Antônio, pois Shakespeare jamais deixa o casal a sós, exceto em um único, breve momento. Talvez, antes da queda que sucedeu à rejeição por Otelo, Iago ainda não houvesse descoberto sua genialidade dramática, - essa será a maior conseqüência prática da queda, uma vez que a sensação de fracasso tenha superado o trauma inicial. Na primeira vez que o vemos, no início da peça, Iago já exhibe a liberdade do ator:
Espera lá! Se o sirvo é a fim de que ele
a seu turno também sirva à minha vingança.
Nem todos neste mundo podem ser
patrões, - nem todos os patrões do mundo
devem ser bem servidos. ,
Hás de ver muito servidor submisso

que, encantado com a própria servidão,
consome a sua vida como os asnos
servem ao dono: a troco de forragem.
Uma vez velhos, dá-se-lhes a baixa.
Chicote em tais honestos serviçais!
Outros há que mascaram as maneiras
e as carantonhas do devotamento
e, simulando bem servir aos amos,
servem apenas ao seu próprio bem.
Quanto mais bem fornidos às expensas
dos patrões, mais lhes fingem vassalagem.
Dobram-se em reverências diante destes,-
mas é a si mesmos que eles prestam culto.
Esta é a minha gente! Esses, sim, têm caráter!
E, em verdade, te digo... eu sou um desses!
545

#HAROLD BLOOM

Somente o ator, Iago nos garante, possui "caráter",- os demais indivíduos são ingênuos. Mas esse é apenas o começo da carreira do ator,- a essa altura, Iago está tão-somente decidido a fazer algum mal, despertando Brabânçio, pai de Desdêmona, e provocando brigas de rua. Sabe que está contemplando uma nova vocação, mas ainda não se deu conta da própria genialidade. Enquanto Iago ganha força, Shakespeare oferece-nos a visão da precária grandeza de Otelo, e da virtude inigualável de Desdêmona. Antes de analisar o Mouro e a esposa, gostaria de deter-me mais um pouco em Iago, personagem que requer tanta capacidade de inferência quanto Hamlet e Falstaff. Ricardo in e Edmundo têm pais,- Shakespeare não confere antepassados e antecedentes a Iago. Podemos apenas inferir o relacionamento prévio entre o alferes e seu capitão. E o que podemos inferir sobre o seu casamento com Emília? Temos, ainda, o curioso equívoco de Iago, na primeira vez em que se refere a Cássio: "desses que não podem ver sequer um rabo de saia". A descrição não sugere tanto um engano da parte de Shakespeare, mas um sinal da preocupação obsessiva de Iago com o casamento como forma de condenação, pois Bianca, obviamente, é meretriz e não esposa de Cássio. Emília, personagem desenvolvida na medida certa, será instrumento da ironia que arruinará o triunfo de Iago, ainda que a vitória da mulher lhe custe a vida. Quanto ao relacionamento desse estranho casal, Shakespeare oferece-nos sugestões tocantes. Ainda no princípio da ação, Iago afirma algo em que nem ele nem nós acreditamos, não porque admiramos Emília, mas porque Otelo está acima disso:

[...] E é voz corrente
que ele já andou fazendo as minhas vezes
dentro dos meus lençóis. Se é verdade, não sei. -
Mas só pela suspeita, neste caso
procederei como quem tem certeza.

[I.iii.]

Mais tarde, Iago expressa suspeita semelhante com relação a Cássio. "temo / que o tal de Cássio ande com o olho em cima / também do meu barrete de dormir". Podemos deduzir que Iago, talvez impotente, em

546

OTELO

consequência da fúria de ter sido preterido no processo de promoção militar, esteja propenso a suspeitar do envolvimento de Emília com todos os personagens masculinos da peça, sem, no entanto, incomodar-se com o que estiver, de fato, acontecendo. Emília, consolando Desdêmona após o primeiro ataque de ciúme de Otelo contra a esposa

casta, resume o seu próprio casamento:
Não é num ano, nem será em dois,
que a gente pode conhecer um homem.
Todos eles são só estômagos, e nós
não passamos de simples alimento.
Se estão famintos, com avidez nos comem,-
em nós mesmas vomitam se estão fartos.

[III.iv.]

Essa é a visão erótica que prevalece em Tróilo e Créssiã, aqui, transferida para uma realidade mais elevada, embora não menos azeda, pois o mundo de Otelo pertence a Iago. Não será convincente dizer que Otelo é um homem normal e Iago um anormal,- Iago é o gênio do seu tempo e lugar, e é todo vontade. Sua obsessão pelo ato de destruir é a única força criativa da peça. Sem dúvida, trata-se de uma constatação um tanto sombria, mas Otelo é, com certeza, a peça mais dorida de Shakespeare.

Rei Lear e Macbeth são ainda mais sombrias, mas, em ambos os casos, o sombrio está afeto ao sublime. O único elemento sublime em Otelo é Iago. A concepção que Shakespeare tinha de Iago era tão bem delineada que as alterações constatadas no texto do Fólho, com relação ao do m-ífuarto, embora acentuem o desenho de Emília, em primeiro lugar, e de Otelo e Desdêmona, em segundo, mal afetam Iago. Shakespeare não sentiu necessidade de revisar o personagem de Iago, perfeição do mal e gênio do ódio.

Não há dúvida quanto à centralidade de Iago na peça: a ele são atribuídos oito solilóquios, a Otelo apenas três.

Edmundo é mais esperto e ardiloso do que qualquer outro personagem em Rei Lear, mas é destruído pela perseverança e resistência de Edgar, que evolui de vítima crédula a vingador implacável. Iago, que detém, ainda mais, o comando da ação, é, finalmente, destruído por Emília,

547

#HAROLD BLOOM

o vento, foi a única eventualidade que Iago não pôde prever. E a incapacidade de apreender o que havia de mais nobre na esposa - o quanto ela amava Desdêmona e dela se orgulhava - é o erro do qual Iago jamais se perdoará. Esse é o verdadeiro subtexto da última fala que Iago se permite, dirigida tanto a nós quanto a Otelo e Cássio.-

OTELO

Poderíeis saber desse monstro a razão

por que me quis colher alma e corpo, em seu laço? IAGO

É escusado indagá-lo. O que sabeis, sabeis.

E doravante não direi palavra.

[V.ii.]

O que sabemos nós, além do que sabem Otelo e Cássio? A extrema ironia dramática de Shakespeare transcende até mesmo a referida pergunta, permitindo-nos saber algo sobre Iago que o alferes, a despeito de toda genialidade, desconhece. Iago se enfurece por ter sido incapaz de prever, apesar de sua imaginação dramática, a ira da esposa diante da probabilidade de Desdêmona não apenas ser morta mas, também, difamada. A teia do esteta tem toda a magia estratégica da guerra, mas não comporta a franca indignação de Emília. Na esfera em que deveria ser mais discernente - dentro do próprio casamento - Iago é obtuso e cego. O exímio psicólogo que dilacera Otelo, e que tão bem manipula Desdêmona, Cássio, Rodrigo e todos os demais, enfurecido, cai na cilada por ele próprio preparada para a sua principal vítima, o Mouro, e se torna mais um assassino que mata a própria esposa. Ao final, enforca-se na própria corda. Sendo Iago o dono do mundo, não posso deixá-lo para trás,- portanto, a ele voltarei, mas, primeiramente, gostaria de fazer uma reflexão a respeito dos inúmeros enigmas de Otelo. Enquanto atribuiu a Hamlet, Leare Macbeth eloquência quase constante e sobrenatural,

Shakespeare conferiu a Otelo capacidade de expressão curiosamente heterogênea, a

550

OTELO

um só tempo, singular e desarticulada, e, propositadamente, falha. A teatralidade de Iago é magistral, a de Otelo, problemática, brilhantemente problemática. O Mouro afirma ter sido guerreiro desde os sete anos de idade,- mesmo supondo que a afirmação seja hiperbólica, temos de convir que Otelo tem plena consciência de que sua grandeza foi conquistada à custa de muito suor. Seu profissionalismo é de uma intensidade extraordinária, o que parece, em parte, inevitável, pois, a rigor, Otelo é um mercenário, um soldado negro a serviço do Estado veneziano. Contudo, apesar de toda a fama, Otelo denota certa insegurança, às vezes, manifesta em seu discurso rebuscado e barroco, satirizado por Iago como "frases empoladas de termos de militância". Comandante militar que compara os próprios pensamentos às "frias correntes impetuosas" do mar do Ponto (Mar Negro), Otelo só é capaz de ver a si mesmo através de uma perspectiva grandiloqüente. Apresenta-se como figura lendária, mítica, mais nobre do que qualquer romano da era clássica. O poeta Anthony Hecht acredita que somos levados a reconhecer, em Otelo, "uma vaidade ridícula e descontrolada", mas a perspectiva aguçada de Shakespeare impede tais interpretações monolíticas. Otelo tem um ar do Júlio César de Shakespeare; ambos demonstram uma ambigüidade que dificulta a demarcação entre vaidade e grandeza. Os que vêm em César e Otelo deuses da guerra (e.g., respectivamente, Antônio e Iago) serão incapazes de contemplar-lhes as falhas. Mas Cássio ou o Iago de depois da queda podem dar-se ao trabalho de identificar as fraquezas disfarçadas de divindade. Otelo, conforme César, costuma referir-se a si mesmo na terceira pessoa, hábito desconcertante, seja na literatura ou na vida. Todavia, tanto quanto Júlio César, Otelo acredita em si mesmo como mito, e, até certo ponto, nós também devemos acreditar, pois na linguagem que lhe sai da alma existe uma nobreza autêntica. Que existe, igualmente, uma certa opacidade, não temos como negar,- a tragédia de Otelo é, precisamente, o fato de Iago conhecê-lo melhor do que ele próprio se conhece.

Otelo é um grande comandante, conhecedor da guerra e seus limites, mas que conhece pouco mais do que isso, e que não pode saber que pouco sabe. Possui um ego grandioso, em termos de magnitude, mas vê

551

#HAROLD BLOOM

a si mesmo de longe, por assim dizer,- de perto, é incapaz de confrontar o vazio que existe no centro do seu ser. A percepção de Iago com respeito a esse abismo é, às vezes, comparada pelos estudiosos à de Montaigne,- da minha parte, prefiro compará-la à de Hamlet, pois, sob um aspecto, à semelhança do infinitamente versátil Príncipe da Dinamarca, Iago está muito além do ceticismo, chegando já ao niilismo. O insight mais brilhante de Iago é que se ele foi reduzido a nada em decorrência da promoção de Cássio, Otelo estará muito mais vulnerável, ao prescindir do intelecto e da capacidade estratégica de Iago. Na visão do alferes, qualquer pessoa pode ser pulverizada e, em termos da peça em questão, ele está certo. Nenhum personagem possui a ironia e a espíritosidade necessárias para detê-lo: Otelo demonstra uma teatralidade consciente, mas é desprovido de humor, e Desdêmona é um milagre de sinceridade. A terrível dor causada por Otelo decorre da astuta omissão de qualquer força contrária a Iago. Em *Ret Lear*, Edmundo tampouco confronta qualquer personagem cujo intelecto o ameace, até ser aniquilado pela fina ironia de haver ele próprio criado o vingador anônimo que outrora fora seu bobo, Edgar. Em qualquer hipótese, Otelo é impotente diante de Iago,- tal impotência é o elemento mais angustiante da peça, à exceção, talvez, da dupla fragilidade de Desdêmona, com relação ao marido e a Iago.

E importante frisar a grandeza de Otelo, apesar de todas as deficiências do personagem com relação à linguagem e ao temperamento. Implicitamente, Shakespeare celebra Otelo como um ser gigantesco, um esplendor ontológico, portanto, como um homem guindado por seu próprio mérito a uma eminência real, embora precária. Mesmo se duvidarmos da possibilidade da nobreza militar, Otelo, de modo plausível, representa esse ideal perdido. Otelo é sempre a antítese de Iago, que afirma "Nunca mostro quem sou!", até dilacerar-se sob a influência desse mesmo Iago. Obviamente, Desdêmona escolheu mal seu marido, mas a escolha confirma que o esplendor de Otelo foi conseguido à custa de muito esforço. Atualmente, quando tantos críticos nas universidades renderam-se à moda francesa da negação do eu, alguns recorrem a Otelo a título de ilustração. Tais críticos subestimam a sutileza da arte de

552

OTELLO

Shakespeare,- Otelo, com efeito, provoca a observação lacaniana de Calderwood:

Em vez de um cerne pessoal identificável no centro do seu ser, Otelo, com as palavras "eu sou", parece ter em seu interior uma espécie de companhia teatral, um "nós somos".

Se, no início, ou no final da peça, Otelo é tão-somente a soma total das descrições que faz de si próprio, então, pode ser considerado um verdadeiro festival de personalidades. Porém, o tratamento na terceira pessoa por ele dispensado às suas auto-imagens não sugere um "nós somos", mas um perene romantismo no modo como o personagem vê a si mesmo e se descreve. Até certo ponto, Otelo encanta a si mesmo, assim como encanta Desdêmona. Desesperadamente, Otelo deseja e precisa ser o protagonista de um romance shakespeariano, mas toma-se o herói vitimado da mais sofrida das tragédias domésticas de Shakespeare. John Jones observa, com argúcia, que, na versão em m-íjuarto, Lear é personagem típico de romance, só depois sendo transformado na figura trágica que encontramos no texto do Fólho. Como o bobo de Iago, Otelo constitui, para Shakespeare, um grande problema de representação. Como podemos acreditar no heroísmo, na grandeza e na natureza benévola de um protagonista tão catastrófico?

Sendo Desdêmona a imagem de amor mais admirável em Shakespeare, como podemos simpatizar com o indivíduo incoerente que a destrói, que faz da jovem a mais infeliz das esposas? O romance, seja ficcional ou verídico, depende do conhecimento parcial, ou impreciso, das circunstâncias. Talvez, seja esse o caso de Otelo, mesmo em sua fala final, mas Shakespeare, habilmente, enquadra o romance de Otelo na tragédia Ofeio, e assim resolve a questão da representação favorável.

Otelo não é um "poema ilimitado", acima de distinções de gênero, e os elementos de romance encontrados nos três personagens principais fazem da peça uma tragédia bastante incomum. Iago triunfa porque está inserido na peça certa para um vilão ontoteológico, e a caridosa Desdêmona encaixa-se igualmente bem na trama. Otelo parece deslocado,

553

#HAROLD BLOOM

mas tal questão encerra, em si, o dilema sociopolítico do personagem, um mouro heróico no comando das forças armadas de Veneza, sofisticada em sua decadência - ontem e hoje. Shakespeare combina mercenarismo e romance em seu retrato de Otelo, e a mistura é inconsistente, mesmo levando-se em conta a competência ímpar do autor.

No entanto, seremos injustos com Otelo, se nele reconhecemos apenas violência e maldade. Iago, altamente crítico, tem um entendimento de Otelo bem mais aguçado do que a maioria de nós:

por natureza, o Mouro é confiante... Julga honesto a quem lhe pareça honesto...

Não são muitas as criaturas em Shakespeare, ou na vida real, "por natureza [...] confiante[s]".

Engana-se, redondamente, quem supõe que Otelo deva ser interpretado como ridículo ou mesquinho. Trata-se de um indivíduo admirável, um grande homem que, em pouco tempo, é destruído. As recriações de Heitor, Ulisses e Aquiles, feitas por Shakespeare em Tróilo e Créssida, haviam sido complexas paródias dos originais homéricos (na versão de George Chapman), mas Otelo é genuinamente homérico, - é o personagem shakespeariano que mais se aproxima dos heróis de Chapman. Dentro de suas óbvias limitações, Otelo, de fato, é "nobre": seu consciente, antes da queda, está sob firme controle, sendo justo e absolutamente digno, dotado de perfeição inata. com correção, Reuben Brower disse, referindo-se a Otelo: "Sua simplicidade heróica é, também, uma cegueira heróica. Tal característica faz parte do herói "ideal" da metáfora shakespeariana". A referida metáfora, não mais homérica, estende-se ao profissionalismo de um grande soldado mercenário, um negro heróico a serviço de uma sociedade branca altamente decadente. O extraordinário profissionalismo de Otelo constitui, ao mesmo tempo, sua imensa força e a liberdade trágica que lhe enseja a queda. O amor entre Desdêmona e Otelo é sincero, mas poderia terminar em catástrofe mesmo na ausência do gênio demoníaco de Iago. Otelo não faz o tipo doméstico: a carreira militar o realiza plenamente. Desdêmona, convincente em sua total inocência, apaixona-se pelo guerreiro em Otelo, que se apaixona pelo sentimento que ela alimenta

554

OTELO

ele pelo efeito que sua lendária carreira exerce sobre a jovem. O romance entre os dois é o romance que existiu, previamente, na vida de Otelo- o casamento não lhe altera a natureza, embora altere seu relacionamento com Veneza, no sentido extremamente irônico de tomá-lo, mais do nunca, um intruso.

O personagem de Otelo sofreu ataques de T. S. Eliot, F. R. Leavis, e de tantos adeptos, mas os modismos, na crítica shakespeariana, sempre passam, e o nobre Mouro sobrevive aos detratores. Todavia, Shakespeare confere a Otelo o mistério de ser um herói dotado de falhas graves, um Adão livre demais para cair. De certo modo, Otelo é a representação mais tocante da vaidade e do temor masculinos com relação à sexualidade feminina e, por conseguinte, da equação masculina entre os medos da traição e da morte. Leontes, em Conto do Inverno, é, até certo ponto, um estudo sobre o homossexualismo reprimido,- portanto, seu ciúme violento é diferente do de Otelo. Espantamo-nos quando Otelo, em sua apologia final, diz-se não propenso ao ciúme, e o consideramos um tanto ou quanto cego. Jamais, porém, duvidamos de seu valor, o que torna ainda mais estranho o fato de o ciúme insano de Otelo ser tão parecido com o de Leontes. O grande insight de Shakespeare com relação ao ciúme masculino é que o mesmo se trata de uma máscara que oculta o medo de castração na morte. Os homens acham que para eles jamais haverá tempo e espaço suficientes, e encontram na questão da infidelidade feminina, real ou imaginária, um reflexo do próprio fim, a constatação de que a vida há de continuar sem eles.

Para Otelo, o mundo é um teatro onde é possível testar a sua reputação profissional,- esse, o mais valente dos soldados, não teme morrer em ação, o que só lhe aumentaria a glória. Mas ser traído pela esposa, e, ainda, com um subordinado, Cássio, seria terrível morte metafórica, à qual a reputação do comandante não sobreviveria, principalmente, se considerarmos a visão de Otelo com respeito ao seu próprio mito. Shakespeare é sublimemente demoníaco, transcendendo até a genialidade de Iago, ao tomar a vulnerabilidade de Otelo consonante com a mágoa de Iago por ter sido preterido no momento da promoção, Iago afirma: "Nunca mostro quem sou!", - a perda de digni-

555

#HAROLD BLOOM

dade ontológica, da parte de Otelo, teria sido ainda maior se Desdêmona o tivesse "traído" (coloco a

palavra entre aspas porque a metáfora implícita é um triunfo da vaidade masculina). Conscientemente, Otelo, ao se casar com Desdêmona, põe em risco a auto-imagem construída a duras penas, e tem premonições corretas do caos se o amor fracassar:

Pobre querida! Quero ser maldito, se não te amo! E no dia em que eu deixar de te amar, que o universo se converta de novo em caos.

"" " " " " [III.iii.]

Uma indicação anterior das incertezas de Otelo constitui um dos momentos mais sutis da peça:

Fica sabendo, Iago: se não fosse este amor que a Desdêmona consagro, jamais poria freios e fronteiras à minha vida aventureira e errante, nem por todo o tesouro que há nos mares!

[I.ü.]

A complexidade psicológica de Otelo deve ser reconstruída pela platéia, a partir de ruínas, por assim dizer, pois Shakespeare não nos fornece o quadro completo.

Existe a sugestão de que, não fosse por Desdêmona, Otelo jamais se teria casado, e ele mesmo descreve um namoro em que permanecera, basicamente, passivo:

Tudo isso eu relatava e, interessada, Desdêmona me ouvia atentamente.

Para atender a ocupações caseiras, às vezes se afastava por instantes. Mas logo as despachava, e, avidamente, voltava a devorar minhas palavras. Notando-lhe isso, um dia, num momento

556

OTELO

oportuno, achei meios de levá-la a me pedir, de todo o coração, que lhe contasse, inteira, a minha história, de que ela ouvira apenas alguns trechos, sem muito seguimento. Eu a atendi. E vi que dos seus olhos arrancava muitas e muitas lágrimas sentidas, quando lhe referia amargos transe da minha mocidade... Ao acabar a minha narrativa, emocionada, me compensou com um mundo de suspiros...

E jurou-me que achava tudo aquilo "maravilhoso, muito comovente" e "imensamente digno de pena".

Disse-me que antes não o houvesse ouvido, embora lamentasse ainda mais não ter nascido homem, para ser igual ao que tal feitos praticara.

Agradeceu-me, então. E, finalmente, declarou que se, um dia, por acaso, algum amigo meu a pretendesse, eu não teria mais do que ensiná-lo a repetir-lhe a minha história toda, para que ele ganhasse o seu amor.

Tal confissão ouvindo, eu lhe falei...

Ela me amou pelos perigos que corri, e eu a amei pela pena que ela teve.

[I.iii.]

Trata-se, na verdade, de mais do que mera "sugestão", sendo quase uma proposta direta, da parte de Desdêmona. com a concorrência, em Veneza, circunscrita a tipos como Rodrigo, Desdêmona, de bom grado, deixa-se seduzir pelo romance ingênuo e arrebatador da autobiografia

557

#HAROLD BLOOM

de Otelo, que nela provoca "um mundo de suspiros". O Mouro não é apenas nobre,- a saga de sua vida faz "[u]ma menina que sempre foi meiga" (segundo Brabâncio, seu pai) "deixar-se apaixonar por alguém que, antes disso, /ela não fitaria sem horror!". Desdêmona, figura do Alto Romantismo, séculos à frente de seu tempo, cede ao fascínio da conquista, se é que se pode usar o verbo ceder para descrever entrega tão voluntária e direta. Nenhum outro par em Shakespeare é tão diferente entre si, ou tão marcado para a tragédia. Mesmo em uma Veneza ou Chipre sem lago, como transcorreria um romance tão improvável como esse? O ponto alto da paixão entre Otelo e Desdêmona é o encontro em Chipre:

OTELO

Minha bela guerreira! DESDÊMOMA

Oh! Meu querido Otelo! OTELO

O meu prazer iguala esta maravilhosa
surpresa de te achar aqui à minha espera!

Abençoada alegria da minha alma!

Se para mim agora as tempestades
serão seguidas de uma tal bonança,
então rujam os ventos insofridos
até que a morte acorde - e as naus nos mares

se levantem ao ápice das vagas
tão altas como o Olimpo, e dessa altura
despenhem-se depois nos mais profundos
abismos infernais! Morrer neste momento
era o supremo bem, pois tão feliz me sinto
que temo de uma vez ter esgotado
todo o quinhão de bem-aventurança

que o meu destino ignoto

me tenha reservado! DESDÊMOMA

Deus há de permitir

558

OTELO

que o nosso amor e seus prazeres todos na medida do tempo aumentem sempre.

OTELO

Que assim seja, assim seja! Ó delícias do amor!

Eu não sei exprimir o meu contentamento...

aperta-me a garganta... é bom demais...

(Beijando-a.)

Que isto... e mais isto... sejam para sempre
a única dissonância entre nós dois.

[H.i.]

De tal momento de glória só se pode cair, mesmo que a fala seguinte não fosse de lago, prometendo, em um aparte, fazer desafinar essa "bela melodia". Shakespeare

(conforme já aponte, seguindo meu mestre, Samuel Johnson) busca a comédia e o romance naturalmente, mas chega à tragédia por meio da violência e da ambivalência.

É possível que Otelo tenha sido tão dorida para Shakespeare quanto o é para nós. Ao pôr em cena a precária nobreza de Otelo e o frágil romantismo de Desdêmona em

confronto com o sádico esteticismo de Iago (antepassado de todos os críticos literários da atualidade), o poeta-dramaturgo inflige contra si mesmo violento golpe.

Tenho a satisfação de trazer, novamente, à baila a especulação romântica, hoje desprezada, de que Shakespeare estaria expressando, nas grandes tragédias, especialmente em Otelo, um desespero pessoal, um grande sofrimento erótico. Obviamente, Shakespeare não é Lord Byron, que exhibe por toda a Europa o coração sangrando,- contudo, a imensa agonia que sentimos ao ver Otelo matar Desdêmona é informada não apenas por uma intensidade exterior mas, também, interior. O assassinato de Desdêmona é o elo entre o cosmo transbordante de Hamlet e o vazio cosmológico de Lear e Macbeth. A peça Hamlet e a mente de Hamlet têm a mesma identidade, uma vez que tudo que acontece ao Príncipe da Dinamarca parece encerrar a sua identidade. Mas não podemos dizer que exista identidade entre a mente

559

#HAROLD BLOOM

de Iago e a peça Otelo, pois as vítimas de Iago possuem grandeza própria. Contudo, até ser impedido por Emília, Iago detém o controle da ação,- a Otelo e Desdêmona restam apenas a tragédia. Em 1604, um observador anônimo comenta: "nas tragédias shakespearianas o cômico assume o controle, sempre que o trágico hesita". Esse comentário, extremamente perspicaz, refere-se a Hamlet, que "a todos agradou", mas aplica-se, ainda mais sutilmente, a Otelo, em que Shakespeare, o comediante, comanda Iago, ao mesmo tempo em que se esforça para ampliar os limites da arte trágica. Não sabemos que ator da companhia de Shakespeare representava o papel de Iago, contracenando com Burbage, como Otelo, mas pergunto a mim mesmo se não seria o grande palhaço Robert Armin, supostamente, responsável pelos papéis do porteiro bêbado, em Macbeth, do bobo, em Rei Lear, e do camponês que traz as áspides, em Antônio e Cleópatra. O impacto dramático em Otelo é causado pelo fato de deleitarmos-nos com o triunfo exuberante de Iago, ainda que tenhamos as conseqüências da sua perversidade. O Barrabás de Marlowe, personagem que se diverte sozinho, imitado por Aarão, o Mouro, e Ricardo III, parece uma versão grosseira de Maquiavel, se o compararmos ao sofisticado Iago, que reúne características de Barrabás e Hamlet, de modo a aumentar a sua capacidade de introspecção. Em Hamlet, deparamo-nos com um eu interior sempre crescente, mas Iago não tem um eu interior, apenas um fértil abismo, tal e qual seu descendente, o Satanás criado por Milton, que, no fundo de cada abismo, encontrava outro, cada vez mais profundo. A descoberta de Satanás é desesperadora,- a de Iago é alegremente diabólica. Shakespeare inventa em Iago um sublime poeta cômico, de natureza sádica, um arconte do niilismo que sente prazer em devolver às trevas o deus da guerra. Será possível inventar Iago sem que tal feito traga ao inventor grande satisfação? Será que não apreciamos Iago, apesar da ambivalência de nossos sentimentos por ele?

O personagem de Iago não é demais para a peça em que está inserido,- antes, tem a estatura exata, ao contrário de Hamlet, cujas dimensões transcenderiam até a mais grandiosa das peças. Já registrei que Shakespeare fez alterações significativas nas falas de Otelo, Desdêmona e

560

OTELO

Emília (e de Rodrigo, também), mas não nas de Iago,- é como se soubesse que Iago prescindia de revisão. Nenhum vilão, em toda a literatura, iguala-se a Iago, concepção impecável que dispensa retoques. Swinburne o disse bem: "o mau mais perfeito, o demônio mais potente, [...] reflexo da figura de Prometeu, iluminada pelo fogo do inferno". Um Prometeu satânico pode parecer algo por demais afeto ao Alto Romantismo, mas, com efeito, o piromaníaco Iago incentiva Rodrigo: Isso! Gritos de alarma! Assim como os de quem, numa grande cidade, à noite, vê um incêndio.

[U.]

Segundo o mito, Prometeu rouba o fogo para nos libertar,- Iago rouba a nós mesmos, lenha que alimenta a fogueira, Iago é um autêntico Prometeu, por mais negativo que seja, pois quem pode negar a poesia contida no fogo de Iago? Os heróis-vilões de John Webster e Cyril Tourneur são meros nomes impressos em folha de papel, contrastados com Iago,- falta-lhes o fogo de Prometeu. Quem em Shakespeare, exceto Hamlet e Falstaff, é tão criativo quanto Iago? Os três são capazes de perceber o que qualquer pessoa (e qualquer personagem) traz na alma. Talvez Iago seja a recompensa exigida pelo Negativo para contrabalançar Hamlet, Falstaff e Rosalinda. Para evitar que tudo voe pelos ares, a espirotuosidade extrema, assim como a ironia extrema, necessita de um controle interno: o desprendimento de Hamlet, a exuberância de Falstaff, a graça de Rosalinda. Iago é nada - a não ser crítico,- não pode haver controle interior quando esse interior é um abismo. A única emoção de Iago é o crescente/risso" à medida que ele descobre a sua genial capacidade de improvisação. Visto que a trama de Otelo é, essencialmente, a trama de Iago, a improvisação deste constitui a alma e o cerne da peça. A resenha escrita por Hazlitt sobre o Iago representado por Edmund Kean, em 1814, da qual obtive a epígrafe deste capítulo, é a melhor análise da excepcional capacidade de improvisação de Iago, chegando ao ápice ao apontar que

561

#HAROLD BLOOM

Iago "apunhala indivíduos em um beco escuro para acabar com o tédio". Profética, essa noção projeta Iago à Era de Baudelaire, Nietzsche e Dostoiévsky, um tempo que, em muitos aspectos, perdura até o presente, Iago não é a versão jacobina de um rebelde italiano, apenas mais um descendente dos Maquiavéis de Marlowe. A grandeza de Iago é estar muito à frente de nós, embora todo noticiário, seja em jornais ou na televisão, apresente relatos sobre seus tantos discípulos, operando nas mais diversas maneiras, desde crimes isolados de sadomasoquismo até casos de terrorismo internacional e massacres. Os seguidores de Iago estão em toda parte,- tenho acompanhado, com grande interesse, muitos de meus ex-alunos, tanto na graduação quanto na pós-graduação, que seguem a carreira de "Iagoísmo", dentro e fora das universidades. Os grandes intelectuais do sexo masculino criados por Shakespeare (comparáveis a Rosalinda e Beatriz, entre as personagens femininas) são apenas quatro: Falstaff e Hamlet, Iago e Edmundo. Entre esses, Hamlet e Iago são, além de intelectuais, estetas, isto é, indivíduos cuja consciência crítica é dotada de força quase sobrenatural, sendo que, em Iago, o esteta predomina, em cumplicidade com o niilista e o sádico. Ênfase o gênio teatral e poético de Iago com o intuito de chegar a uma apreciação do personagem que, espero, seja estética sem ser sadomasoquista, risco sempre presente na satisfação que o público sente diante das revelações de Iago. Não há outra figura de destaque em Shakespeare com a qual nos identifiquemos menos,- no entanto, Iago está tão além do mal quanto do bem, conforme observou Swinburne, com tanta propriedade. Robert B. Heilman, talvez subestimando Otelo (o herói, não a peça), repara o equívoco, ao apontar não haver apenas um caminho que leve a Iago: "Como um João-ninguém espiritual, Iago é universal, ou seja, pertence a muitos locais e a muitas épocas". Swinburne, em sua estima por Iago, talvez, influenciado pelo sadomasoquismo de sempre,"deduz que a atitude de Iago no inferno seria semelhante à de Farinata, de pé no túmulo: "como se pelo inferno sentisse grande desprezo". Não há parte do Inferno de Dante que Iago não pudesse habitar, de tão vasta a sua capacidade de perpetrar o mal.

562

OTELO

Ao reconhecer em Iago um gênio capaz de provocar o caos em terceiros, talento que surge a partir

da devastação ontológica nele causada por Otelo, corro o risco de interpretar o personagem como um teólogo negativo, por demais semelhante ao Satanás miltoniano que por Iago foi influenciado. Conforme tenho acentuado ao longo do presente estudo, Shakespeare não escreve um teatro cristão ou religioso, - não é Calderón ou (para falar em poetas-dramaturgos menores) Paul Claudel ou T. S. Eliot. Tampouco é Shakespeare (ou Iago) um herege, - fico perplexo diante do debate crítico em torno da questão de Shakespeare ter sido protestante ou católico, pois suas peças teatrais não são nem uma coisa nem a outra, Iago apresenta elementos gnósticos hereges, assim como serão os casos de Edmundo e Macbeth, mas Shakespeare não era gnóstico, nem hermeticista, nem ocultista. À sua maneira excepcional, foi o mais inquisidor e universal dos observadores, possivelmente, inclusive no que diz respeito ao esoterismo espiritual, ainda que sempre levado pelos propósitos de descobrir ou inventar. Otelo é cristão convertido, - a religião de Iago é a guerra, em todas as frentes - nas ruas, nos campos de batalha, no abismo que é o seu próprio interior. Guerra em todas as frentes é uma religião, cujo maior dos teólogos literários foi por mim citado acima: o juiz Holden, na obra intitulada *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy. O juiz imita Iago ao propor uma teologia do arbítrio, cuja expressão máxima é a guerra, contra tudo e contra todos. Iago afirma jamais ter encontrado um indivíduo que soubesse amar a si mesmo, o que significa que o amor-próprio é o exercício da vontade de acabar com o próximo. Iago é autodidata no exercício da vontade, pois, de início, não tem a intenção clara de matar. A princípio, existe um sentimento de revolta, decorrente de uma perda de identidade, acompanhado de um desejo, ainda incipiente, de vingança contra o deus a quem Iago servira.

A maior realização de Shakespeare em Otelo é a extraordinária mutação de Iago, impulsionada pela capacidade de o personagem ouvir-se a si mesmo, ao longo de oito solilóquios e dos respectivos apartes. Indo de ensaios hesitantes a descobertas delirantes, a curva de desenvolvimento do personagem de Iago atinge um ponto de triunfo quase total, sendo tão-somente interrompida pela intervenção heróica de Emília.

563

#HAROLD BLOOM

Muito da grandeza da teatralidade de Otelo está encerrada nesse triunfo, do qual, involuntariamente, participamos. Bem encenada, Otelo será um trauma para a platéia, ainda que momentâneo. Rei Lear é, igualmente, catastrófica (Edmundo sempre triunfante até o advento do duelo com Edgar), mas Lear é peça complexa, multifacetada, de vastas proporções, e não apenas quanto ao enredo duplo. Em Otelo, Iago está sempre no centro da teia, constantemente tecendo a trama, agarrando-nos com sua magia inóspita. Nesse particular, a única comparação possível é Próspero, mago luminoso que, em parte, serve de resposta a Iago.

corn efeito, Iago pode ser considerado um mau intérprete de Montaigne, ao contrário de Hamlet, que faz de Montaigne um espelho da natureza. Kenneth Gross comenta, corn perspicácia: "na melhor das hipóteses, Iago é uma imagem distorcida do pirronismo inquisidor e humanista de Montaigne". Pirronismo, isto é, ceticismo radical, é convertido por Hamlet em desprendimento, - Iago transforma pirronismo em guerra contra a existência, em um ímpeto que parece negar qualquer justificativa para a existência. A exaltação do arbítrio, em Iago, emana de um vazio ontológico tão grande que emoção alguma seria capaz de preencher:

Virtude uma figa! De nós mesmos depende sermos deste ou daquele feito. O nosso corpo é uma horta de que o nosso arbítrio é o hortelão. De forma que, se quisermos plantar nele urtigas ou semear alface, criar hissopos ou mondar tomilho, cultivar nele um só gênero de ervas, ou espécies variadas, tomá-lo estéril pelo nosso ócio ou fertilizá-lo com o nosso amanhã, é em nós mesmos, na nossa própria vontade que estão o alvitre

e o poder para tanto. Se na balança da nossa vida não houvesse o prato da razão para equilibrar o outro prato das paixões, os nossos humores e a baixeza dos nossos instintos nos levariam às mais absurdas conseqüências. Mas temos a razão para esfriar nossas paixões impetuosas, os aguilhões carnis, os apetites desenfreados. Donde concludo que o que chamamos amor não é mais nem menos do que o enxerto de um grelo.

[I.iii.]

564

OTELO

Aqui, "virtude" significa algo como "força máscula", enquanto "razão", para Iago, é apenas a ausência de emoção nele próprio observada. Esse trecho, em prosa, é o centro poético de Oteló, pressagiando a conversão do protagonista, sob a influência de Iago, a uma visão de sexualidade redutiva e doentia. Não podemos duvidar do amor de Oteló por Desdêmona, - no entanto, é possível depreender insinuações de que Oteló reluta em consumir o amor pela esposa. Na minha leitura, o casamento não chega a ser consumado, apesar do ardente desejo de Desdêmona. Iago faz troça da "fraqueza" de Oteló, o que denota mais a impotência do próprio Iago do que a de Oteló, - porém, nada que o general diz ou faz sugere qualquer ardor por Desdêmona. Isso, com certeza, concorre para a explicação da fúria assassina do herói, uma vez instigado ao ciúme por ação de Iago, e toma o referido ciúme mais plausível, pois Oteló, realmente, não sabe se a esposa é, de fato, virgem, e teme a descoberta da verdade - seja ela qual for. Por que Oteló se casa, se não deseja Desdêmona? Iago não será capaz de esclarecer a questão, e Shakespeare delega-nos a atribuição de fazê-lo, segundo o nosso entendimento, sem jamais oferecer-nos os dados necessários para tal. Mas Bradshaw tem toda razão, quando afirma que, em última análise, Oteló atesta o fato de Desdêmona ter morrido virgem:

Como estará teu rosto, desditosa?

Tão lívida que estás! Como a tua camisa...

No Juízo Final, quando nos encontrarmos,

será por causa desse teu semblante

que minha alma ruirá, precipitada

lá dos Céus para os braços

das fúrias infernais!

Como estás fria, minha filha, fria,

tão fria! Como a tua castidade...

[V.Ü.]

Mesmo que Oteló esteja delirando, devemos, ao menos, acreditar que fala sério: Desdêmona morre não apenas fiel a ele, mas "fria, / [...]"

565

#HAROLD BLOOM

Como a tua castidade". É difícil saber, ao certo, o sentido que Shakespeare atribui às palavras de Oteló, a menos que a vítima jamais tivesse, de fato, chegado a ser mulher de Oteló, nem mesmo na única noite em que o relacionamento sexual poderia ter ocorrido. Quando promete não "derramar-lhe o sangue", Oteló quer dizer que vai asfixiá-la, mas as palavras expressam uma ironia assustadora: nem Oteló, nem Cássio, nem quem quer que seja haverá de deflorar Desdêmona. Para Bradshaw, existe aqui a "terrível paródia tragicômica de uma morte erótica", algo que tão bem se presta à façanha teatral de Iago.

Gostaria de deixar um pouco a questão levantada por Bradshaw, para explorar uma outra, sobre a qual Iago exerce pouca influência: por que Oteló tanto reluta em consumir o casamento? Quando, na terceira cena do primeiro ato, o Duque de Veneza aceita a união entre Oteló e Desdêmona, e envia Oteló a Chipre para comandar a defesa da

ilha contra uma iminente invasão turca, o Mouro deseja apenas que a esposa seja abrigada com conforto e dignidade durante o período em que ele estiver fora. E a ardente Desdêmona que pede para acompanhar o marido:

Assim, nobres senhores, se me deixo, como traça da paz, ficar aqui, ao passo que ele parte para a guerra, dos ritos desse amor fico privada. E sua ausência para mim será doloroso intervalo em minha vida.

Deixai-me, pois, segui-lo!

[I.ÜÍ.]

Supostamente, ao falar em "ritos", Desdêmona refere-se à consumação do casamento, e não à batalha,- contudo, embora apoie a solicitação da esposa, Otelo deixa bem claro que não arde de desejo por ela:

Sufragai-lhe o pedido! O céu me é testemunha de que o não rogo para contentar

566

OTELO

os apetites da paixão, tampouco para acalmar o fogo dos sentidos,

tais ardores em mim já se apagaram

com a mocidade... Não será também

por gosto puro, ainda que justo, e sim

para corresponder com uma ternura igual

aos votos da sua alma! E Deus preserve

o vosso generoso espírito da idéia

de que os altos e graves interesses

do Estado possam ser descurados por mim

pelo fato de a ter em minha companhia.

Não! Se os voláteis brincos e caprichos

do Amor um dia vierem a embotar,

com lascivo torpor,

o meu ânimo e a minha inteligência,

e o prazer conspurcar os meus deveres,

que o meu elmo nas mãos das cozinheiras

se transforme em panela

e que, por fim, minha reputação

seja afrontada com os mais vis ultrajes!

[I.iii.]

Esses versos, longe de serem os mais eloqüentes de Otelo, vão além do que o momento exige em termos de decoro e discrição, e em nada favorecem Desdêmona. Otelo é por demais enfático, e a situação continua um tanto estranha, quando ele a convida a sair de cena ao seu lado:

Vem, Desdêmona! Tenho uma hora apenas

para passar contigo,

para atender ao nosso amor e aos nossos

preparativos e disposições.

Que remédio, senão obedecer ao tempo!

567

#HAROLD BLOOM

Se a mencionada "hora" tiver sentido literal, o "amor" não será agraciado com mais do que vinte minutos do tempo desse general tão ocupado. Mesmo com a ameaça

turca, o Estado, sem dúvida, haveria de permitir à sua maior patente militar uma ou duas horas para um primeiro encontro romântico com a esposa. Quando chega a

Chipre, onde já está Desdêmona, Otelo informa-nos: "a guerra terminou. Os turcos soçobraram!".

Isso deveria ensejar tempo suficiente para um já adiado encontro sexual,

especialmente diante do decreto em favor das comemorações da vitória. Talvez seja mais decente

aguardar a chegada da noite/ após atribuir a Cássio o comando da vigília, Otelo diz a Desdêmona: "[...] Vem, meu amor. Efetuada a compra, / é lícito gozar o que dela nos vem. / E ainda não nos foi dado esse supremo bem", e sai de cena, acompanhado da esposa. Iago trama uma bebedeira, envolvendo Cássio, Rodrigo e Montano, o governador de Chipre, em meio à qual Cássio fere Montano. Logo em seguida, alarmado pelo badalar dos sinos, Otelo volta à cena, trazendo consigo Desdêmona. Não nos será revelado se houve tempo suficiente para os "ritos", mas Otelo manda Desdêmona de volta à cama, e informa que vai supervisionar, pessoalmente, a feitura do curativo do ferimento de Montano. Não podemos precisar aqui quais seriam as prioridades de Otelo, mas, claro está, o general opta por atender ao governador, em lugar de cumprir o dever conjugal.

As primeiras insinuações de Iago, com respeito a um suposto relacionamento entre Desdêmona e Cássio, não teriam qualquer efeito se Otelo soubesse que a jovem era virgem. E, justamente, por não sabê-lo que Otelo se torna tão vulnerável. "Por que me casei!", ele exclama, e aponta os próprios cabelos" quando diz a Desdêmona:

"Dói-me a cabeça, aqui", o que a pobre esposa, inocente, atribui ao cansaço, tendo Otelo passado a noite cuidando do governador ferido,- "É das noites em claro", ela diz, e esboça a intenção de fazer uma atadura com o lenço fatal, que ele, então, empurra de lado, e que vai ser, mais tarde, encontrado por Emília. A essa altura, Otelo já pertence a Iago, e é incapaz de dirimir a dúvida agindo da maneira que seria a mais sensata: deitando-se com Desdêmona.

A questão, um labirinto que desnorтеia o público, muitas vezes, sequer é abordada por diretores de Otc/o, que nos deixam em dúvida

568

OTELO

quanto ao seu posicionamento diante da mesma, ou que, talvez, sequer percebam que a complexidade do problema exige interpretação. Shakespeare não estava imune a descuidos, mas jamais com relação a algo tão crucial, pois a tragédia, como um todo, depende da referida questão. Lamentavelmente, como pessoas, Desdêmona e Otelo pouco se conhecem, e, em termos sexuais, são dois estranhos. A ousada sugestão que Shakespeare nos apresenta é que Otelo estaria por demais receoso, ou inseguro, para arriscar-se naquela primeira noite em Chipre, e evita, adia a prova, preferindo cuidar de Montano. A outra sugestão seria de que Iago, conhecendo muito bem Otelo, tenha provocado a bebedeira e a briga, de modo a distrair o general, impedindo-o de consumir o casamento, caso contrário as maquinações de Iago seriam totalmente em vão. Essa interpretação confere a Iago um conhecimento extraordinário de Otelo, mas tal constatação não será surpresa para ninguém. Podemos indagar por que Shakespeare não nos esclarece a questão, mas vale lembrar que o público que o cercava era muito mais capacitado à compreensão auricular do que nós. A platéia shakespeariana sabia ouvir,- a maioria de nós não o sabe, sendo nossa cultura, exageradamente, visual. Shakespeare, sem dúvida, não concordaria com Blake, que jamais se interessava pelo que pudesse ser explicitado e tomado acessível ao idiota, mas aprendera com Chaucer a ser sutil e reticente. Antes de analisar, finalmente, o triunfo de Iago, sinto-me no dever de responder à pergunta que eu mesmo formulei: por que Otelo se casa, se o amor que sente por Desdêmona é tão-somente uma reação à paixão que a jovem sente por ele? Otelo nos diz que há nove meses se encontra em Veneza, longe dos campos de batalha, e, portanto, fora do seu ambiente costumeiro. No pleno desempenho de suas funções, estaria imune ao charme de Desdêmona, e à franca paixão da jovem pelo mito que ele representava. O idealismo dos dois toma-se ilusão mútua: o idealismo é belo, mas a ilusão teria sido desfeita mesmo se Otelo não tivesse preterido Iago, mesmo que, portanto, ainda gozasse da devoção do subordinado, e não fosse alvo do ódio e do desejo de vingança do mesmo, Iago encarrega-se de demonstrar a Otelo que a incapacidade de

o general conhecer Desdêmona, como pessoa e como mulher, decorre da falta

569

#HAROLD BLOOM

OTELO

temem e odeiam as mulheres e a sexualidade não é nem freudiana nem verdadeira, embora a aversão à alteridade seja freqüente, tanto nos homens quanto nas mulheres.

Os amantes em Shakespeare, de ambos os sexos, existem em grande variedade, - infelizmente, Otelo não está entre os mais psiquicamente equilibrados. Stephen Greenblatt aventa a hipótese de que a conversão de Otelo ao cristianismo aumenta a tendência do Mouro a desprezar a sexualidade, leitura plausível de questões que a peça coloca em evidência. Iago parece dar-se conta disso, e intui a relutância de Otelo em consumir o casamento, - porém, nem mesmo assim seria Iago um componente interno da psique de Otelo. Nada supera o poder contaminador de Iago, uma vez deflagrada a sua campanha, de maneira que é mais correto afirmar que Otelo passa a representar Iago, do que pretender ver Iago como um aspecto de Otelo. De certo modo, a arte de Shakespeare, manifestada através da ruína de Otelo nas mãos de Iago, é por demais sutil para ser parafraseada no ato crítico. Iago insinua a infidelidade de Desdêmona, primeiramente, sem o fazer de maneira direta, apenas cercando a questão de um lado e de outro:

IAGO

Eu posso estar errado em minhas conjecturas, senhor. Pois vos confesso que, em mim, é uma segunda natureza o vezo inveterado de descobrir em toda parte abusos. E, como os ciumentos, com freqüência chego a dar forma e realidade a coisas que não existem. E por isso que vos peço - e espero tal da vossa inteligência - que não deis atenção a quem é tão propenso a julgar tudo mal. E nem vos aflijais por vagas suspeições sem fundamento. Em nada serviria ao vosso próprio bem, à vossa paz de espírito, a mim mesmo, à minha condição e ao meu decoro, que eu viesse a revelar-vos... o que penso.

OTELO

Que queres insinuar?

IAGO

Que a boa fama, para o homem, senhor, como para a mulher, é a jóia de maior valor que se possui. Quem furta a minha bolsa me desfalca de um pouco de dinheiro. É alguma coisa e é nada. Assim como era meu, passa a ser de outro, após ter sido de mil outros. Mas o que me subtrai o meu bom nome defrauda-me de um bem que a ele não enriquece e a mim me torna realmente pobre.

OTELO

Ainda hei de desvendar teus pensamentos.

IAGO

Não lograríeis isso, ainda que tivésseis
meu coração batendo em vossas mãos.

E tanto mais enquanto ele pulsar em mim! OTELO

Ah! IAGO

Meu senhor, livrai-vos do ciúme!

É um monstro de olhos verdes, que escarnece
do próprio pasto de que se alimenta.

Que felizardo é o como
que, cômico de que o é, não ama a sua infiel!

Mas que momentos infernais padece
o que, amando, duvida, e, suspeitando, adora! OTELO

Oh, miséria!

[ÜÜü]

572

573

#HAROLD BLOOM

O diálogo seria intolerável, não fosse tão convincente. Iago manipula Otelo, explorando o que o Mouro tem em comum com o Deus ciumento dos judeus, cristãos e muçulmanos: a vulnerabilidade à traição. Tanto Javé como Otelo tomam-se vulneráveis por se arriscarem em um relacionamento: Javé com os judeus, Otelo com Desdêmona. Iago, cujo lema é "Nunca mostro quem sou!", triunfa ao transferir a Otelo essa negatividade, até o Mouro esquecer que é um ser humano e tomar-se a encarnação do ciúme, uma paródia do Deus vingador. Subestimamos Iago quando o consideramos apenas um dramaturgo do humano e um psicólogo genial, - sua força maior é como ontoteólogo negativo, profeta diabólico com vocação para a destruição. Iago não é o demônio cristão, nem paródia do mesmo, - é um artista livre que cria a si próprio, singularmente capaz, por meio de sua experiência e genialidade, de armar ciladas para espíritos maiores que o seu, e subjugá-los a partir de suas próprias falhas. Em peças que contam com a presença de gênios à sua altura - um Hamlet, ou um Falstaff -, Iago não passa de um rebelde frustrado. Porém, em meio a tolos e vítimas - Otelo, Desdêmona, Cássio, Rodrigo e mesmo Emília, até ser transformada pela ira -, Iago mal precisa pôr em prática todo o seu poderio. Dentro dele arde um fogo permanente, e a hipocrisia que lhe reprime a intensidade satírica, nos contatos com os que o cercam, evidentemente, causa-lhe grande sofrimento.

Daí o grande alívio, o êxtase, que o personagem demonstra em seus extraordinários solilóquios e apartes, em que aplaude o próprio desempenho. Ainda que, por força de retórica, Iago invoque uma "entidade do inferno", nem ele nem nós temos motivos para crer que algum demônio o esteja ouvindo. Embora casado, alferes estimado e, supostamente, "honesto", Iago é figura tão solitária quanto Edmundo, ou Macbeth, depois que Lady Macbeth enlouquece. Prazer, para Iago, é o sadomasoquismo; para Otelo, consiste em exercer, condignamente, o comando. Otelo ama Desdêmona, ainda que, basicamente, em resposta ao amor que a jovem revela pelo passado triunfante do herói. Preterido, ou seja, anulado, Iago decide converter seu sadomasoquismo em "contratriunfo", que há de fazê-lo comandar o comandante, e trans-

574

OTELO

formar em divindade degradada o deus por ele até então venerado. O caos que Otelo, com razão, tanto temia, caso deixasse de amar Desdêmona, é o elemento natural que cerca Iago desde a promoção de Cássio. Desse caos, Iago surge como um novo demiurgo, um mestre da destruição.

Ao propor Iago como ontoteólogo, desenvolvo a tese defendida por A. C. Bradley sobre o "ressentimento" do alferes preterido, e aduzo a idéia de que, no caso de grandes negações, o ressentimento pode se tornar o único mecanismo de liberdade, como se dá com os discípulos de Iago encontrados em Dostoiévsky: Svidrigailov e Stavrogin. Tais personagens podem parecer insanos, se comparados a Iago, mas dele herdaram a lucidez inóspita e a política do arbítrio. René Girard, teórico da inveja e da discriminação, vê no discurso de Iago a expressão de um ciúme de natureza sexual por Otelo. A noção é parte do ardid do próprio Iago, o que acrescenta uma ironia desnecessária à redução que Girard faz de toda a obra shakespeariana a "um teatro da inveja". Tolstoy, que se sentia profundamente ofendido por Shakespeare, queixava-se da motivação de Iago: "Há muitos motivos, mas são todos vagos". Sentir-se traído por um deus, seja Marte ou Javé, e buscar a reparação do amor-próprio ferido, a meu ver, constituem os motivos mais justificáveis para qualquer vilão,- daí o desígnio de fazer o deus retornar ao abismo no qual o vilão já se encontra. Em seu estranho cristianismo racionalista, Tolstoy não era capaz de reimaginar o cristianismo negativo de Iago.

Iago está entre os "atores" shakespearianos mais talentosos, sendo comparável a Edmundo e Macbeth, e chegando quase ao nível de Rosalinda, Cleópatra, Hamlet e Falstaff, os quatro grandes carismáticos. O carisma negativo é um estranho dom,- na obra de Shakespeare, tal carisma é representado, de maneira singular, por Iago, e a maioria das posteriores reencarnações literárias do referido carisma muito devem a Iago. Edmundo, apesar de sua própria natureza, possui uma característica de Domjuán, o distanciamento, a ausência da hipocrisia que é fatal àquelas grandes hipócritas, Goneril e Regan. Macbeth, cuja imaginação profética é dotada de uma força universal, cativa a nossa simpatia, por mais sanguinários que sejam seus atos. O apelo que Iago exerce sobre

575
#HAROLD BLOOM

OTELO

nós advém da força do negativo, que nele ocupa a totalidade do ser, e que, em Hamlet, ocupa apenas uma parte. Todos temos nossos deuses a quem adoramos, e por quem jamais aceitaríamos ser rejeitados. Os Sonetos têm por base a dolorosa rejeição do poeta, por parte de um jovem nobre, rejeição essa que é mais do que erótica, e que parece estar expressa na execração pública de Falstaff durante a coroação de Hal. Para entendermos Otelo, e apreendermos as implicações das palavras abaixo, será preciso imaginarmos a humilhação de Iago ao ser preterido por Cássio: [...]. Não obstante ter-lhe horror como às penas infernais, vejo-me constrangido, para atender às circunstâncias do momento, a içar para ele a bandeira da Amizade.

Só a bandeira!

[Li.]

O alferes, ou porta-bandeira, que, no campo de batalha, defenderia com a própria vida as cores de Otelo, expressa acima seu repúdio pela "religião" de outrora, em palavras absolutamente centrais à peça. A devoção ao deus da guerra passa a ser apenas uma bandeira, ainda que, a essa altura, a vingança seja um desejo e não um projeto. Como deus da guerra, por mais grandioso, Otelo é figura menos temida do que o Deus dos judeus, cristãos e muçulmanos, mas, com aguçado instinto ontológico, Iago associa o ciúme de um deus ao do outro:

Simulando esquecê-lo, deixarei

o lenço, de propósito, no quarto

de Cássio, a fim de que ele possa achá-lo.

Para o bom ciumento, ninharias,

bagatelas tão leves como o ar,

valem como verdades do Evangelho.

O lenço ajudará... Já sob o efeito
do meu veneno o Mouro está mudado.
Nesses temperamentos, as suspeitas
agem como peçonhas, que a princípio

i
l
i

provocam náuseas apenas, mas depois, atuando sobre o sangue, logo queimam como poços de enxofre. Bem que eu disse!

(Entra Otelo.)

[III.iii.]

Mesmo invertida, a símile funciona perfeitamente bem: verdades do Evangelho valem muito para o Deus ciumento, mas ninharias, bagatelas tão leves como o ar, podem provocar Javé, que, em Números, conduz os israelitas através do deserto. Otelo enlouquece, e o mesmo ocorre com Javé em Números. O orgulho de Iago, ao afirmar "Bem que eu disse!", enseja uma melodia crítica que é nova até mesmo em Shakespeare, e que vai gerar a estética de John Keats e Walter Pater. Já totalmente obcecado, Otelo cambaleia sobre o palco, sendo saudado pelo mais belo rompante do triunfo de Iago: Vejam como ele vem!

Nem papoula ou mandrágora, nem todas
as poções soporíferas do mundo
podem restituir-te o sono calmo
em que ontem te embalavas!

[III.iii.]

Se fossem apenas a expressão de um regozijo sádico, tais palavras não nos desfeririam golpe tão mortal,- uma nostalgia masoquista mistura-se à satisfação de destruir, enquanto Iago saúda, a um só tempo, seu próprio feito e a consciência que Otelo jamais haverá de recuperar. A arte de Shakespeare, sutil como Iago, atinge aqui o ponto máximo, pois é-nos dado perceber que Otelo desconhece a verdade porque desconhece a própria esposa. Seja qual for o motivo da hesitação de Otelo, no sentido de consumir o casamento, ele se vê agora incapaz de fazê-lo, e, assim, não poderá apurar a verdade sobre Desdêmona e Cássio:

576

577

#HAROLD BLOOM

OTELO

Mesmo que a toda a tropa, incluindo os faxineiros, ela houvesse entregado o gozo do seu corpo, ainda assim eu podia ser feliz, desde que o não soubesse. Mas agora!

Agora e para sempre, adeus, sossego da alma! Adeus, contentamento! Adeus aos batalhões de esvoaçantes penachos coloridos, à flama das batalhas

- que transforma a ambição em heroísmo! Relinchantes corcéis! Estrídulas fanfarras! Estrépitos! Rufar de tambores marciais! Altíssimos clarins e pífanos! Pendões!

Estandartes reais e flâmulas ao vento, adeus! adeus! Adeus às pompas e apetrechos gloriosos da guerra! Nunca mais os relâmpagos de fogo dos engenhos mortíferos que atroam em formidandos roncões, contrafazendo a cólera de Júpiter! Nunca mais! Nunca mais! Finda é a missão de Otelo!

[III.iii.]

Esse adeus às armas, à moda de Hemingway, expressa, precisamente, a preocupação de Hemingway com relação à freqüente mescla de machismo e intenção de esconder o medo da impotência. Não houve tempo, desde a cerimônia de casamento, seja em Veneza ou em Chipre, para um encontro sexual entre Desdêmona e Cássio, mas Cássio atua como uma espécie de mediador entre Otelo e Desdêmona. No fundo, o adeus de Otelo remete-se

aqui a qualquer possibilidade de consumação sexual entre ele e Desdêmona,- a melodia da glória militar perdida tem um contracanto no qual a máquina marcial é mais eloquente do que os canhões. Se é finda a missão de Otelo, o mesmo ocorre com a sua hombridade, e com esta, vai-se o orgulho, a pompa, a glória que citaram a paixão de Desdêmona. Reinstala-se "o caos, e desaparece a identidade ontológica de Otelo, no momento maior da vingança de Iago marcado pela sublime pergunta do vilão: "Será possível, meu senhor?". O que se segue é a hora decisiva da peça, na qual Iago percebe, pela primeira vez, que Desdêmona deve ser morta por Otelo:
OTELO Infame!

Trata já de provar que o meu amor não passa de uma rameira! Dá-me uma prova ocular, que eu quero ver com estes meus próprios olhos! Senão, fora melhor teres nascido cão que enfrentar minha cólera, eu te juro!

IAGO

Mas chegastes a tanto? OTELO

Faz que eu veja!

Ou pelo menos prova-o de tal forma que a prova nem sequer deixe uma fresta, por mínima que seja, por onde a menor dúvida se esgueire!

Do contrário, ai de ti! IAGO

Nobre senhor... OTELO

Se hás de caluniá-la e a mim me torturares, não faças nunca mais uma oração, sequer.

Não tenhas mais escrúpulo nenhum,- procura acumular horrores sobre horrores,- pratica os mais abomináveis atos, capazes de mover o céu e de abalar a terra, - que ainda assim nada acrescentarás à tua maldição de mais terrível que isto!

578

579

#HAROLD BLOOM

Até esse momento, as maquinações de Iago tinham por objetivo a destruição da identidade de Otelo, justa reparação pelas perdas incorridas. Subitamente, Iago depara-se com uma grave ameaça que acaba por se tornar uma oportunidade: ele ou Desdêmona, um dos dois, haverá de morrer, sendo que a morte de Desdêmona haveria de coroar a destruição de Otelo. Como satisfazer a exigência de Otelo por uma "prova ocular"?

IAGO

E podeis tê-las.

Mas, como? Sim, que provas sugeris?

Ficar embasbacado, a espiar por um buraco, e vê-la ser coberta? OTELO

Oh! Morte! Inferno! IAGO

A mim se me afigura que seria, sobre enfadonha, empresa bem difícil fazer com que eles vos proporcionassem espetáculo tal. Diabos os levem, se, por alheios olhos, se deixarem surpreender numa postura dessas!

E agora? Que fazer? E que quereis que eu diga?

E que outra prova vos satisfaça?

Como disse, é impossível ver a coisa.

Nem que estivessem tão luxuriosos
como bodes e cabras, tão ardentes
como macacos e desenfreados
como lobos no cio - e estúpidos e brancos
tais quais os aldeões que se embebedam!
Mas, se fortes indícios e evidências,
veementes como probabilidades
que conduzem à porta da certeza,
vos satisfazem... isso podeis ter.

[H1-iii.]

580

OTELO

A única prova ocular irrefutável é aquela que Otelo jamais tentará obter, como Iago bem o sabe, pois o Mouro não haverá de testar a virgindade da esposa. Shakespeare mostra-nos o ciúme masculino centrado em obsessões visuais e temporais, devido ao receio que têm os homens de não poder contar com tempo e espaço suficientes. Iago manipula, com firmeza, o grande temor de Otelo, e posiciona-se, por assim dizer, diante da única porta capaz de levar à verdade, a "porta" de entrada para Desdêmona. O melhor dos psicólogos não poderia superar Iago, no controle de Otelo, quando o alferes aproveita-se do momento exato para mencionar o "lenço", com o qual "Cássio esteve enxugando / a sua barba, hoje [..]" e acrescenta: "ou eu muito me engano, / ou era mesmo o tal da vossa esposa". O melhor dos dramaturgos não poderia superar Iago, que tão bem sabe explorar o gesto teatral de Otelo, ajoelhando-se para jurar vingança:

OTELO

Assim meus pensamentos sanguinários,
no seu curso veloz, sem olhar para trás,
sem refluir jamais para um amor humilde,
irão avante, até que possam desaguar
no vasto sorvedouro da vingança! (Ajoelha-se.)
Por este céu marmóreo e com esta reverência,
que é a dos votos sagrados, nisso empenho
minha palavra! IAGO

Não vos levanteis!

Sede-me testemunhas,
cintilações do céu que, eternamente,
refulgis e pairais lá em cima sobre nós,
sempre, por toda a parte, onde quer que estejamos!

Testemunhai que aqui consagra Iago
todo o engenho e o labor do seu entendimento,

581

#HAROLD BLOOM

mão para executar, coração para amar,
tudo, a serviço do ultrajado Otelo!

Que ele ordene o que for, e cegamente
eu obedecerei! Seja para matar!

(Ercjuem-se.) OTELO

Eu te agradeço a oferta de tal voto,
não com palavras vãs de gratidão,
porém, do fundo da alma. E desde já
te ponho à prova: dentro de três dias
quero ouvir-te dizer que Cássio já não vive, IAGO
Pois já morreu, morreu o meu amigo!

Já que assim ordenais, assim será.
Mas que ela, que ela viva! OTELO
Antes maldita seja!
Maldita! Descarada! Dissoluta!
Vamos lá para dentro.
Quero assentar contigo um meio fulminante
de dar a morte àquele belo diabo.
Doravante serás o meu tenente! IAGO
Sou vosso para sempre!
[IH.iii.]

Isso é grande teatro, sendo Iago o diretor: "Não vos levanteis!". Trata-se, também, de uma contrateologia, que vai além da negociata de Fausto com o diabo, pois os astros e os elementos servem de testemunhas de um pacto assassino, que culmina com a reversão do quadro inicial, em que Iago fora preterido. As palavras "Doravante serás o meu tenente!" têm um sentido bastante diverso do que Otelo é capaz de captar, ao passo que a resposta "Sou vosso para sempre!" sela o destino astral de Otelo. Resta tão-somente a queda e a derrocada de todos os envolvidos na trama.

582

OTELO

Shakespeare promove imenso patos ao só revelar Desdêmona em toda a sua natureza e esplendor quando temos certeza de que está condenada. Para Samuel Johnson, a morte de Cordélia era insuportável,- a morte de Desdêmona, na minha experiência como leitor e espectador, é ainda mais dolorosa. Shakespeare faz da cena um sacrifício religioso, dotado de conteúdo contrateológico tão sombrio quanto o niilismo de Iago e o ciúme "divino" de Otelo. Embora, em seu desespero, Desdêmona se declare cristã, ela não morre como mártir,- na verdade, é apenas mais uma vítima de algo que poderia ser chamado de religião de Moloque, pois é sacrificada ao deus da guerra antes adorado por Iago: o Otelo por Iago reduzido à incoerência. "Finda é a missão de Otelo"; uma relíquia rota de Otelo mata em nome dessa missão, pois é a única que ele conhece, e ele agora é apenas um espectro do que fora.

Recentemente, Millicent Bell desenvolveu o argumento de que a tragédia de Otelo é epistemológica, mas só Iago tem intelecto suficiente para que uma tese desse tipo conte com a devida sustentação, e Iago não demonstra grande interesse nos processos que o levam ao conhecimento das coisas. Otelo, assim como Rei Lear e Macbeth, é uma radical visão do mal,- Hamlet é a tragédia shakespeariana sobre um intelectual. Embora Shakespeare jamais se comprometesse com temas especificamente cristãos, em Macbeth, ele se aproxima de uma tragédia gnóstica, ou herética, conforme veremos adiante. Otelo não tem uma dimensão transcendental, talvez, porque a religião da guerra não o permita. Iago, que faz um novo pacto com Otelo no momento em que se ajoelham lado a lado, vivera e lutara segundo algo que, a seu ver, seria um pacto com o general - até ser preterido por Cássio. Adepto do fogo da batalha, Iago, sentindo-se injustiçado por seu deus, causa-lhe a degradação, reduzindo-o a um "honrado assassino", na paradoxal visão do próprio Otelo, expressa ao final da peça. Poderá tal degradação permitir a dignidade necessária a um protagonista trágico?

A. C. Bradley considerava Otelo inferior a Hamlet, Rei Lear e Macbeth, principalmente, porque, em Otelo, não temos as forças universais

583

#HAROLD BLOOM

invadindo os limites do humano. A meu ver, essas forças pairam acima de Otelo, mas manifestam-se (ainda que tão-somente) no plano intermediário que separa a relação que existia entre Iago e Otelo, antes do início da trama, do processo de degradação observado posteriormente. Iago é figura terrível porque possui habilidades fantásticas,

talentos dignos de um fiel devotado cuja fê foi transformada em niilismo. Caim, rejeitado por Javé em favor de Abel, é pai de Iago, assim como Iago é o precursor do Satanás de Milton, Iago mata Rodrigo e fere Cássio, mas a idéia de Iago esfaquear Otelo é tão inconcebível para o próprio Iago quanto para nós. Quando somos rejeitados por nosso deus, temos de atingi-lo espiritual ou metafisicamente, e não apenas fisicamente. O maior triunfo de Iago é que o Otelo derrotado sacrifica Desdêmona em nome do Otelo deus da guerra, do guerreiro solitário pelo qual, desavisada, ela se apaixonara. Talvez, por isso, Desdêmona não ofereça qualquer resistência, e se defenda de maneira tão débil, tanto com relação à virtude quanto à vida. Assim, é acentuada a vitimação da personagem, e o horror que sentimos diante do quadro torna-se maior. Ainda que a crítica não se tenha dado conta, a guerra e a violência (seja ou não organizada) não eram temas caros a Shakespeare. As grandes máquinas mortíferas criadas pelo dramaturgo têm finais amargos: Otelo, Macbeth, Antônio, Coriolano. O guerreiro predileto de Shakespeare é Sir John Falstaff, cujo lema é: "Dêem-me vida!". O lema de Otelo poderia ser: "Dêem-me honra!", que pudesse justificá-lo matar a esposa que jamais conheceu, ato, supostamente, não cometido "corn ódio, mas em defesa da honra". Mesmo dotado de terríveis defeitos, e de um verdadeiro vazio interior, Otelo é o melhor exemplar de soldado mercenário disponível naquele momento. Aquilo que Iago um dia havia venerado era algo bastante real, embora mais vulnerável do que o próprio Iago supunha. com muita sutileza, Shakespeare insinua que a remota nobreza de Otelo e a incoerente brutalidade mais tarde por ele demonstrada são duas faces do deus da guerra, de um deus da guerra que permanece o mesmo. E finda a missão de Otelo, em parte, porque ele se casa. O ressentimento reprimido - e não o ardor físico - instiga Otelo à desforra pela autonomia perdida, alegando defesa da honra.

584

OTELO

Q triunfo mais verdadeiro de Iago surge quando Otelo perde a noção dos limites da guerra, e abraça a campanha permanente de Iago contra a autenticidade. O credo de Iago - "Nunca mostro quem sou!" - toma-se o grito sufocado de Otelo. A celeridade da inevitável queda de Otelo parece constituir, ao mesmo tempo, o único ponto fraco e o grande ímpeto de persuasão da peça, ímpeto esse tão persuasivo quanto o próprio Iago.

A morte de Desdêmona inspira tamanho pathos que Shakespeare corre o risco de garantir, para sempre, a nossa antipatia por Otelo:

DESDÊMOMA -

Enxotai-me, senhor,
não me mateis! OTELO

Rasteja, prostituta! DESDÊMOMA

Ou matai-me amanhã!

Deixai que eu viva só por esta noite!

OTELO

Não! Se resistes... DESDÊMOMA

Meia hora ao menos! OTELO

Não se interrompe o que se começo". DESDÊMOMA

O tempo de dizer uma oração! OTELO

Agora é tarde!

[V.H.]

Como em uma ópera, Shakespeare permite a Desdêmona, na hora da morte, a oportunidade de desobrigar Otelo, o que seria algo incrível, não fosse ela, segundo a tocante definição de Alvin Kernan, "a palavra shakespeariana que significa amor". Somos levados a crer que essa terá

#HAROLD BLOOM

sido a mais pura das jovens, tão fiel ao próprio assassino que as últimas palavras, exemplares, são quase irônicas, diante da degradação de Otelo.- "[...] Dá lembranças minhas /ao meu senhor querido... adeus... adeus...". E-nos praticamente impossível suportar a idéia de que Otelo rejeite a última demonstração de amor da jovem:

"E como o que ela disse / é mentira, ela irá arder no inferno! / Quem a matou fui eu!". Os influentes ataques da crítica moderna a Otelo, da parte de T. S. Eliot e F. R. Leavis, são fundamentados na argumentação (se é que se trata de um argumento) do somatório de brutalidade, estupidez e culpabilidade observado no personagem. Mas Shakespeare concede a Otelo um memorável resgate, ainda que parcial, em uma extasiante e derradeira fala: --

Um momento! Antes de irdes, escutai-me
 uma ou duas palavras. Bons serviços
 prestei eu a Veneza, e isto é sabido.
 Quanto a esta parte, é só. Mas quando relatardes
 estes funestos acontecimentos,
 descrevei-me qual sou, sem nada atenuar,
 nem tampouco agravar, com maligno intuito.
 Assim fazendo, falareis de um homem
 que, sem saber amar, amou profundamente,
 e, sem ser ciumento, compelido
 ao ciúme enlouqueceu.
 De um homem cuja mão, como a do índio pobre,
 sem lhe saber o preço, atirou fora
 a mais preciosa pérola da tribo.
 De alguém que, de olhos baixos, nada afeito
 sequer à emoção, lágrimas verte
 prodigamente, como as árvores da Arábia
 vertem sua resina perfumosa...
 Escrevei isso... E acrescentai ainda
 que, uma vez, cr^ Alepo, como um turco
 perverso, ao espancar um veneziano,
 do alto do seu turbante

586

OTELO

ousasse dirigir ultrajes a Veneza, pela goela agarrei o cão circuncidado e o castiguei assim!
 (Apunhala-se.)

[V.Ü.]

Bastante problemático, esse célebre rompante é causador de grande controvérsia crítica, mas a interpretação de Eliot e Leavis, de que Otelo, no fundo, tenta aqui se animar, não procede. O Mouro é um dos personagens shakespearianos mais divididos,- não devemos levar a sério a absurda falta de visão expressa nas palavras "um homem / que, sem saber amar, amou profundamente", nem o cúmulo do auto-engano, quando afirma não ser ciumento. No entanto, comove-nos a verdade contida nas palavras "compelido / ao ciúme enlouqueceu". E nenhum crítico sensato deixará de se impressionar com a sentença que Otelo exara para si mesmo: que se tornara inimigo de Veneza, e, portanto, deve morrer. Seu suicídio nada tem de romano: Otelo passa a sentença e encarrega-se da execução. Resta-nos indagar o que Veneza faria, tivesse ele se permitido viver. Arrisco-me a conjecturar que Otelo busca impedir a provável decisão política da cidade-Estado: poupá-lo e dele fazer uso na próxima ocasião de perigo. Cássio não é nenhum Otelo, o Estado não tem substituto à altura do Mouro, e, com

efeito, voltaria a empregar seus serviços, sem dúvida, ainda que mediante algum mecanismo de controle. Todas as falhas que lago percebera e explorara em Otelo estão presentes nessa fala final, mas está presente, também, uma visão, um julgamento final, em que Otelo abandona a nostalgia das guerras gloriosas, e, pateticamente, busca expiar o que não pode ser expiado - pelo menos, não com um adeus às armas.

SÍ7

#25

REI LEAR

l) ei Lear, assim como Hamlet, em última análise, confunde a crítica.

JL VDe todas as peças shakespearianas, essas contêm uma magnitude que, talvez, transcenda os limites da literatura. Rei Lear e Hamlet, como o texto bíblico da tradição de Javé (o mais antigo do Pentateuco) e o Evangelho de Marcos, anunciam o princípio e o fim da Natureza e do destino humanos. Tal afirmação pode parecer um tanto exagerada, mas está absolutamente correta/ a *Iliada*, o *Alcorão*, a *Divina Comédia*, de Dante, e o *Paraíso Perdido*, de Milton são as únicas obras comparáveis no âmbito do que ainda podemos chamar de tradição ocidental. Isto significa que Hamlet e Rei Lear tomaram-se uma espécie de Escritura Secular, ou mitologia, destinos surpreendentes para duas peças teatrais que quase sempre foram objeto de sucesso comercial.

A leitura de Rei Lear, em especial, é experiência rara. Sentimo-nos, a um só tempo, constrangidos e à vontade,- para mim, nenhuma outra experiência individual pode ser tão gratificante. Enfatizo a questão da leitura, mais do que nunca, porque, invariavelmente, quando assisto a montagens da peça, arrependo-me. Diretores e atores são derrotados pela peça, e, infelizmente, chego a concordar com Charles Lamb: devemos ler e reler Rei Lear e evitar as encenações, sempre aquém do texto. Essa posição coloca-me em choque com a crítica acadêmica do presente século, e com todos os profissionais de teatro que conheço, mas, nesse particular, oposição é sinal de verdadeira amizade. Para o bem da teoria,

588

REI LEAR

o papel de Lear deveria ser encenável,- se não somos capazes de fazê-lo, a falha está em nós, e no declínio de nossa cultura cognitiva e letrada. Bombardeados pela televisão, por filmes e computadores, nossos ouvidos, internos e externos, têm dificuldade em apreender o zumbido dos pensamentos de Shakespeare, que escapam à nossa mente. Sendo *A Tragédia do Rei Lear*, provavelmente, o máximo da experiência literária, não podemos nos dar ao luxo de perder a capacidade de confrontá-la. O sofrimento de Lear cala fundo em quase todos nós, pois os tormentos do conflito entre gerações são, necessariamente, universais.

O sofrimento de já foi apontado como paradigma para a provação de Lear,- houve tempo em que aceitei tal paralelo, lugar-comum na crítica, mas hoje em dia ele não me convence. O paciente Jó, na verdade, não é tão paciente, apesar de sua reputação, e Lear é o protótipo da impaciência, embora diga o contrário e, de modo comovente, peça paciência a Gloucester, cego. A desproporção entre o sofrimento de Jó e de Lear é considerável, pelo menos, até Cordélia ser morta. A meu ver, Shakespeare tinha em mente outro modelo bíblico: o Rei Salomão. Não me refiro a Salomão em toda a sua glória - em Reis, Crônicas e, indiretamente, em *Cântico dos Cânticos* - mas ao monarca idoso, no fim de seu reinado, sábio, mas exacerbado, o suposto pregador do *Eclesiastes* e de *A Sabedoria de Salomão*, nos Livros Apócrifos, o suposto autor de *Provérbios*. Presumivelmente, Shakespeare ouvira, quando jovem, leituras de trechos da Bíblia dos Bispos, e, já maduro, teria lido a Bíblia de Genebra. Visto que escreveu *Rei Lear* enquanto estava a serviço do Rei Jaime I, que gozava da reputação de ser o tolo mais sábio da cristandade, Shakespeare, talvez, tenha concebido Lear sob a influência da grande admiração que Jaime tinha por Salomão, o mais sábio dos reis.

Admito que poucas pessoas associem, prontamente, Lear a Salomão, mas o próprio Shakespeare deixa clara a associação ao fazer com que Lear se refira a esse célebre trecho de A Sabedoria de Salomão, 7:1-6:

Eu também sou mortal como todos os outros, descendente do primeiro ser que foi formado da terra. Fui feito de carne no ver*"

589

#HAROLD BLOOM

de minha mãe, em dez meses, - fui solidificado no sangue, fruto do sêmen de um homem e do prazer que acompanha o sono. Quando nasci, respirei o ar comum. Caí sobre a terra que recebe a todos igualmente e chorei como todos os outros. Fui envolto em fraldas e cercado de cuidados, porque nenhum rei começou a viver de outra forma.

A entrada e a saída da vida é igual para todos.

(Bíblia de Genebra)

Sem dúvida esse é o trecho aludido por Lear, no comovente sermão a Gloucester:

LEAR

Se quer chorar por mim, tome meus olhos,-

Eu o conheço bem,- seu nome é Gloucester,-

Paciência. Nós nascemos chorando.-

Sabe que logo que cheiramos ar

Nós gritamos. Ouça o meu sermão. GLOUCESTER

Ai, ai, que dia triste! LEAR

Nascidos, nós choramos por chegar

A este palco de tolos.

[IV.vi]

Depois de Salomão, o reino foi dividido, conforme no caso de Lear. Mas não creio que a questão da catástrofe de reinados tenha levado Shakespeare a recorrer ao idoso

Salomão para a construção do personagem de Lear. Shakespeare buscou algo que atualmente não costumamos enfatizar nas análises críticas do Rei Lear: um paradigma de grandeza. Hoje em dia, quando analiso a peça em sala de aula, começo

! Rei Lear. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T]

590

REI LEAR

insistindo na grandeza inicial de Lear, pois meus alunos têm dificuldade de percebê-la, de tão fora de moda que está a sublimidade patriarcal. Lear é, ao mesmo tempo,

pai, rei e uma espécie de deus mortal,- é a imagem da autoridade masculina, talvez a última representação do Homem Branco Europeu Falecido. Salomão reinou durante

cinquenta anos, e, para Jaime I, era o arquétipo do governante: glorioso, sábio, rico, ainda que a atração de Salomão por mulheres não fosse observável em Jaime,

sexualmente indeciso. Lear não é, em absoluto, um retrato de Jaime,- o patrono real de Shakespeare, com toda certeza, tinha simpatia - mas não empatia - por um

Lear que divide o reino. A grandeza de Lear, porém, seria do interesse de Jaime, que, tanto quanto Lear, considerava-se Rei, dos pés à cabeça. Acho que Jaime reconheceria

no idoso Lear o idoso Salomão, ambos octogenários, ambos necessitados e carentes de amor, ambos dignos de amor.

Quando interpreto Rei Lear em sala de aula, começo lembrando aos alunos que, no decorrer dos dois primeiros atos, por menos simpático que seja, Lear é muito estimado

por Cordélia, pelo Bobo, por Albany, Kent, Gloucester e Edgar - isto é, por todos os personagens que na peça são bons - assim como é odiado e temido por Goneril,

Regan, Cornwall e Oswald, os vilões menores da peça. O grande vilão da história, o extraordinário e incrível Edmundo, é frio, indiferente a Lear, assim como ao próprio

pai, Gloucester, ao meio-irmão Edgar, e às amantes, Goneril e Regan. Shakespeare é absolutamente

genial ao fazer com que Edmundo e Lear não troquem uma palavra sequer na peça, pois os dois personagens são antíteses apocalípticas: o rei é todo sentimento,- Edmundo carece de qualquer afetividade. O ponto crucial que a peça logo põe em evidência, até onde podemos entender, é que Lear é digno de amor, e muito amado por aqueles que merecem o nosso apreço e a nossa aprovação.

Claro está, qualquer pessoa pode ser amada e ainda querer mais. Alguém como Rei Lear, que conheça tão pouco a si mesmo, terá uma carência de afeto quase apocalíptica, especialmente com relação à única filha amada, Cordélia. Desde logo, a peça enfatiza não apenas a bondade de Lear e o ressentimento de Goneril e Regan, cansadas de serem

591

#HAROLD BLOOM

preteridas pela irmã, mas também - e de modo mais marcante - a recalcitrância de Cordélia diante da contínua solicitação de um amor total, que vai até mesmo além do apreço sincero que ela sente pelo pai tão emocional. A personalidade austera de Cordélia é uma espécie de reação à afetividade transbordante de Lear. Uma das peculiaridades do enredo duplo desenvolvido por Shakespeare é que Cordélia, apesar de ter importância fundamental para o Rei, desempenha, na peça, uma função bem menos crucial do que Edgar, personagem respectivo no enredo paralelo. Shakespeare salta vários reinados de modo a permitir que Edgar suceda Lear como rei da Britânia. Segundo a tradição, ainda corrente à época de Shakespeare, ao Rei Edgar era atribuída a melancólica façanha de ter livrado a Britânia dos lobos que a infestaram depois da morte de Lear.

Há quatro grandes papéis em A Tragédia do Rei Lear, embora a maioria das montagens da peça não os aponte. O papel de Cordélia, a despeito de toda a sua dimensão patética, não é um dos quatro/ tampouco têm os papéis de Goneril e Regan a grandeza dramática dos papéis de Lear e do Bobo. Os personagens de Edmundo e Edgar, meio-irmãos antiteticamente posicionados, requerem atores de talento e força, tanto quanto os papéis de Lear e do Bobo. Tive a oportunidade de ver alguns Edmundos convincentes,- há muitos anos, em Nova York, vi o melhor de todos, Joseph Wiseman, que salvou uma montagem infame, em que Louis Calhem, no papel de Lear, remetia-me à sua atuação anterior bem mais adequada, como Embaixador Trentino, em Diabo a Quatro, dos irmãos Marx. Wiseman fez um Edmundo que era uma mistura de Leon Trotsky e Dom Giovanni, mas a interpretação foi extremamente bem-sucedida, e o texto da peça justifica muito bem a estranha mescla.

Muitos leitores e ouvintes de Shakespeare vêem-se, perigosamente, cativados por Edmundo, assim como por Iago, mas é Edgar, obstinado e reprimido, na verdade, o grande enigma, papel tão difícil que jamais vi um único Edgar aceitável. A página de rosto da primeira edição in-cuarto de Rei Lear atribui um destaque raramente concedido pela crítica a Edgar:

592

REI LEAR

Sr. William Shakespeare: A Verdadeira História da vida e morte do Rei Lear e suas três Filhas. Incluindo a vida infeliz de Edgar, filho e herdeiro do Conde de Gloucester, e a sombria identidade por ele simulada como tom de Bedam...

Em Shakespeare, "sombrio" sugere melancolia ou depressão, tipo de loucura simulada por Edgar em seu disfarce como tom de Bedam. O Conde de Kent disfarça-se de Caio para servir Lear. Edgar, realizando, no enredo paralelo, a fuga correspondente, humilha-se, descendo ao fundo da estratificação social. Por que o personagem adota o disfarce mais inferior possível? Será uma autopunição por ter sido tão ingênuo, por ter compartilhado da inabilidade do pai de perceber a brilhante dissimulação de Edmundo? A abnegação de Edgar na peça é de tamanha desproporção que somos levados a

reconhecer nele uma recalcitrância comparável à de Cordélia, ainda que muito mais exacerbada. Seja como louco ou pobre camponês, Edgar rejeita a própria identidade por questões que vão além de aspectos práticos. A manifestação mais extraordinária dessa rejeição é a relutância constante de Edgar em revelar-se a Gloucester, seu pai, mesmo no momento em que Edgar salva o Conde cego das garras do desprezível Oswald, e do suicídio, após a derrota de Lear e Cordélia. Somente quando está perto de recuperar o status perdido, pouco antes de desafiar Edmundo para um embate mortal, Edgar revela-se a Gloucester, pedindo a bênção paterna antes do duelo. O embate, em que se dá o reconhecimento, é uma das grandes cenas que Shakespeare deixa de escrever, sendo relegada ao relato que Edgar faz a Albany depois que Edmundo sofre o ferimento mortal. Por que Shakespeare preferiu não dramatizar o evento?

Uma resposta de cunho teatral seria que as complicações do enredo duplo, por si só, eram tão substanciais que Shakespeare teria declinado de arriscar mais complexidade.

Mas a audácia shakespeariana é tamanha que me faz duvidar de tal resposta. Lear desperta lúcido, e reconcilia-se com Cordélia, em uma cena que a todos encanta.

A reconciliação entre Edgar e Gloucester, ainda que a emoção intensa aniquile o cego sofredor, seria cena quase tão comovente quanto a de Lear e Cordélia.

593

#HAROLD BLOOM

REI LEAR

Embora atribuamos maior importância ao Bobo, ou ao sedutor - e assustador - Edmundo, o subtítulo da peça leva-nos a Edgar, que há de herdar o reino destruído. A renúncia de Shakespeare, ao abster-se de escrever a cena em que Edgar se revela a Gloucester, necessariamente, acentua mais o personagem de Edgar, que apresenta o relato da mesma, do que o do pai. com tal procedimento, e para atender às exigências do enredo paralelo, Shakespeare mostra-nos muito da personalidade de Edgar, embora já tenhamos bastante conhecimento sobre o referido papel, exemplo de pathos e valor de um amor filial bem mais abrangente que o de Cordélia. Volto, portanto, à questão da humilhação voluntária a que Edgar se submete.

Se pudéssemos falar de um cerne poético, em lugar de dramático, para a tragédia em questão, escolheríamos o encontro entre um Lear louco e um Gloucester cego (ato IV, cena vi). Justificadamente, Sir Frank Kermode assinala que o encontro em nada contribui para o andamento do enredo, ainda que expresse o que há de melhor na arte de Shakespeare. Como espectadores ou leitores, concentramos nossa atenção em Lear e Gloucester, mas é Edgar que estabelece o tom do quarto ato, com as palavras que o iniciam: "Mudança triste é a que deixa o bom,- / O pior só melhora". No entanto, a entrada de Gloucester, cego, toma sombrio qualquer consolo, levando Edgar a repensar: "Quem pode, ó Deus, dizer "Isto é o pior"?". Só será pior quando "o pior" já estiver morto em nossos corações. Gloucester, cego e marginalizado, é figura paterna cuja sugestividade é capaz de ensejar um novo esclarecimento com respeito à loucura e ao abandono de Lear. Loucura e cegueira formam grande paralelo à tragédia e ao amor, paralelo que consolida a peça como um todo. Loucura, cegueira, amor e tragédia se unem em avassaladora perplexidade.

"E não foi um amor avassalante / Que os arrastou para a fatalidade?", pergunta Yeats, em "Páscoa, 1916". A despeito da relevância dessa indagação para MacDonagh

e MacBride, Conolly e Pearse, a mesma

c W. B Yeats, Poemas Seleção, Tradução, Introdução e Notas de Paulo Vizioli. São Paulo.

Companhia das Letras, 1992, p 91 [N.T]

pode ser aplicada a Lear. Nessa que é a mais trágica das tragédias, o amor é fatal, seja o de Lear por Cordélia, ou o de Edgar pelo pai (Gloucester), e pelo padrinho,

Lear. E a luxúria não se sai melhor,- quando Edmundo, agonizante, reflete que, apesar de tudo, foi amado, o sentimento súbito expresso pelo personagem nos surpreende,

mas não nos agrada a palavra "amado", utilizada para descrever a paixão assassina de Goneril e Regan.

Em Hamlet, assim como em Macbeth, existe uma consciência central. Em Ofelo, existe, ao menos, um niilismo dominante. Mas Rei Lear é uma peça dividida. Antes de Lear enlouquecer, sua consciência escapa ao nosso entendimento: a total falta de autoconhecimento do personagem, somada ao seu grande "autoritarismo, impede-nos de compreendê-lo.

Depois, atordoado e atordoante, Lear parece mais divindade derrotada do que ser humano, salomônico em termos da glória perdida, e semelhante a Javé em sua ira. A consciência central da peça pertence, forçosamente, a Edgar, que tem mais falas do que qualquer outro personagem, à exceção de Lear. Edmundo, mais brilhante até mesmo do que Iago, menos improvisador e mais estrategista do mal, está imerso em um niilismo mais profundo do que o de Iago, mas nenhum personagem - seja herói ou vilão - será preponderante na tragédia de Lear. Shakespeare, contrariando historicistas de ontem e hoje, nessa peça, mais do que em qualquer outra, transcende o contexto. O excesso e o abandono total estão sempre presentes no texto shakespeariano/ à exceção de Edmundo, os personagens de Rei Lear amam ou odeiam demais.

Edgar, cuja romaria de abnegação culminará em vingança, acaba atônito diante da ineficácia do seu amor, um amor que cresce em amplitude e intensidade, mas que há de lhe trazer, como novo rei, apenas mais sofrimento. Edmundo, que tenta, desesperadamente, fazer algum bem, apesar da insistência em afirmar sua natureza má, é retirado de cena, para morrer, sem saber se Cordélia foi salva. Nenhum formalista ou historicista teria a paciência de responder à minha pergunta, mas em que estado de autoconhecimento encontra-se Edmundo ao morrer? Bastante forte antes da derrota para Edgar, a noção de identidade de Edmundo fraqueja ao longo da cena de sua morte. Lear e Edgar têm identidades extremamente complexas, que parecem constituir novas

594

595

#HAROLD BLOOM

manifestações de amor excessivo. Shakespeare insinua que o único amor autêntico é o que existe entre pais e filhos, ainda que a consequência básica de tal amor seja a destruição. As noções antitéticas de Natureza exploradas na peça (segundo Lear e Edmundo) não se sustentam, se analisarmos, criteriosamente, a evolução dos protagonistas no quarto e no quinto atos. As palavras de Edgar "Quando for hora" serão interpretadas erradamente se tornadas como consolo estóico, quanto mais como consolo cristão.

Shakespeare faz ecoar as palavras de Hamlet "O estar pronto é tudo", ** irônica inversão das palavras de Jesus, referindo-se à sonolência de Pedro: "O espírito está pronto, mas a carne é fraca". Logo depois, Edgar sugere, conforme observa W. R. Elton, "que resistir e aguardar a hora não é tudo". No desfecho da peça, em sua sabedoria, Edgar resigna-se ao "peso do passado", submissão que envolve a aceitação, ainda que relutante, da coroa, e a terrível missão de livrar a Britânia dos lobos que a infestam.

O amor, como observou Samuel Johnson, é a sabedoria dos tolos e a tolice dos sábios. Ao fazer tal observação, o maior dos críticos de língua inglesa não se referia à tragédia de Lear, mas bem poderia tê-lo feito, pois o comentário é, ao mesmo tempo, prudente e shakespeariano e esclarece os limites do amor na peça. Edgar toma-se sábio, mas, para ele, amor ainda é tolice, causando-lhe dor inconsolável pelo sofrimento de suas duas figuras paternas. Sobre um palco de tolos, ao final, restam somente três sobreviventes: Kent, de bom grado, em breve irá juntar-se a Lear, seu senhor, enquanto Albany, bastante abalado, abdica em favor de Edgar. A união com Goneril seria mais do que suficiente para exaurir um personagem mais forte do que Albany, e Kent, a rigor, mal pode ser considerado um sobrevivente. Edgar é o centro, e podemos indagar por que levamos tanto tempo para perceber que, se excluirmos Lear,

Edgar será a figura principal da peça. O amor excessivo que Lear sente por Cordélia tem, inevitavelmente, uma natureza opressora, até que a imagem da autoridade é destruída - e não resgatada, como o querem os

* I.t., "ripctntssisalt". [N.T.] **] c, "nadmtss is ali". [N.T.]

596

REI LEAR

críticos que forçam uma interpretação cristã dessa peça paga. O amor servil de Edgar prepara-o a agir contra Edmundo, como um vingador contumaz, bem como a ser um monarca habilitado a atuar em tempos difíceis,- contudo, os desígnios da peça estabelecem que o amor de Edgar será tão catastrófico quanto o de Lear. Em A Tragédia do Rei Lear, amor não traz cura,- na verdade, amoré causa de conflito, é tragédia em si. Em ReiLear, os deuses não exterminam seres humanos por prazer,- antes, fazem Lear e Edgar sofrer por excesso de amor, e Goneril e Regan por excesso de luxúria e inveja. A Natureza, para Edmundo, uma deusa, o destrói através da vingança "natural" perpetrada por seu próprio irmão, pois Edmundo é imune ao amor e, portanto, engana-se quanto à divindade.

Para Samuel Johnson, o quinto ato de Rei Lear era insuportável, por desafiar a justiça divina e, portanto, ofender a moral, mas é possível que o grande crítico interpretasse erroneamente a própria reação. O que a peça, na verdade, desafia é a nossa idealização universal do valor do amor em família - isto é, o valor pessoal e social do amor. A peça expressa profunda angústia com relação à sexualidade humana, e um desespero piedoso quanto ao caráter mutuamente destruidor do amor paterno e filial.

O amor materno permanece fora da tragédia, como se o amor natural, em sua mais forte expressão, fosse intolerável, mesmo no contexto da sublimidade negativa que prevalece na peça. Uma rainha para Lear, a menos que fosse como a mulher de Jó, laconicamente aconselhando Lear a maldizer os deuses e morrer, aduziria um peso insuportável a uma trama que já causa tanta dor.

Para Hazlitt, era impossível descrever a peça em si, assim como o efeito que a mesma causa à mente humana. De modo surpreendente (para um crítico tão atento a questões psicológicas), Hazlitt afirma: "Nada que dissermos poderá fazer jus ao tema, nem mesmo àquilo que nós próprios pudermos conjeturar a respeito". Hazlitt toca no aspecto mais incrível da peça: algumas das conjeturas a respeito de Rei Lear parecem estar além da nossa capacidade de expressão. A meu ver, esse efeito resulta do golpe universal que a peça desfere contra o valor do amor filial. É doloroso trabalhar essa questão - mas tudo é doloroso na tragédia ReiLear. Recorrendo a Nietzsche, não se trata de afirmar que

597

#HAROLD BLOOM

a dor tem significado, mas que o significado, em si, toma-se doloroso na peça. É injusto dizer que as mutações de Lear são redentoras,- não pode haver redenção onde o amor é idêntico à dor. Nessa obra, qualquer tentativa de mitigar as trevas será uma inverdade crítica. Quando Edgar diz, referindo-se a Lear, "Tem filhas quais meu pau", a tragédia fica compactada em cinco palavras.

Se desarticularmos essa compactação gnômica, o que teremos? Não seria, creio eu, um paralelo entre duas inocências (de Lear e de Edgar) e duas culpas (das filhas mais velhas de Lear e a culpa de Gloucester), pois Edgar não considera o pai culpado. As palavras "Tem filhas quais meu pai!" não se referem, absolutamente, a Goneril e Regan, apenas ao paralelo entre Lear e Cordélia, de um lado, e Edgar e Gloucester, de outro. Entre os quatro, existe amor, só amor, mas existe também tragédia, só tragédia. Sutilmente, Edgar aponta o elo entre a sua austera recalcitrância e a de Cordélia. Não fosse a recalcitrância inicial de Cordélia, não haveria tragédia - mas, nesse caso, Cordélia não seria Cordélia. Não fosse a obstinação de Edgar, o anjo vingador

que extermina Edmundo não surgiria do interior de um inocente. Podemos até estranhar o alto grau de humilhação a que Edgar se sujeita, mas, assim não fosse, Edgar não seria Edgar. E não existe consolo: Cordélia é morta, e Edgar, desesperado, submete-se ao peso que é a monarquia.

Alguns críticos adotam atitude mais otimista, defendendo a idéia de redenção através do amor, e enfatizando que todos os vilões da peça são punidos pela justiça.

Os monstros das profundezas têm o fim que merecem: Oswald é morto por Edgar,- Comwall é ferido, mortalmente, por um empregado que defende Gloucester; Regan é envenenada por Goneril, que se mata com um punhal,- Edmundo é ferido por Edgar (conforme o público já esperava). Mas o extermínio dos maus não nos causa qualquer satisfação.

Exceto Edmundo, os personagens perversos são por demais bárbaros, e até mesmo Edmundo, por mais fascinante que seja, merece, tanto quanto os outros, ser acusado de crimes contra a humanidade. As mortes não têm significado -- nem mesmo a de Edmundo, pois sua regeneração tardia impede que Cordélia seja salva. A morte de Cordélia, que nos causa dor indescritível, no entanto, esgota

598

REI LEAR

todo o seu significado na dor. Lear e Gloucester, surpreendentemente, morrem mais de alegria do que de dor. A alegria que mata Lear é delirante: ele parece ter uma alucinação, e pensa que Cordélia não está morta, ou, ainda, que ressuscitou. A alegria de Gloucester tem por base a realidade, mas, para todos os efeitos, os extremos de felicidade e angústia que o fazem sucumbir são indistinguíveis. "Tem filhas quais meu pai!":

Lear e Gloucester são mortos pelo amor paterno, pela intensidade e autenticidade desse amor. Briga entre irmãos,- traição de pais pelas filhas, e por um filho natural,- um filho sincero e uma filha devota incompreendidos por pais dignos,- sexo sempre repudiado como luxúria: qual será o verdadeiro legado dessa tragédia sobre a qual, continuamente, fazemos reflexões de cunho moral? Uma única forma de amor é válida: a que prevalece, ao final, entre Lear e Cordélia, Gloucester e Edgar. Tal valor, se deixarmos de lado noções irrelevantes de moralismo transcendental, nada tem de negativo: pode ser mais forte do que a morte, embora leve tão-somente à morte, ou a uma espécie de vida vegetativa, no caso do extraordinário Edgar, o sobrevivente entre os sobreviventes na obra de Shakespeare.

Ninguém pode considerar A Tragédia do Rei Lear uma aberração no cânone shakespeariano: a peça desenvolve-se a partir de aspectos encontrados em Hamlet, Tróilo e

Créssida, Medida por Medida e Otelo, e constitui, nitidamente, um prelúdio a certos aspectos de Macbeth, Antônio e Qeópatra e Timão de Atenas. Apenas Hamlet, em toda a dramaturgia shakespeariana, parece mais ligada do que Rei Lear às preocupações constantes do autor, e, em última análise, as duas obras se entrelaçam. Será

que Hamlet, ao morrer, sente amor por alguém? A aura transcendental, emanada no momento em que Hamlet expira, a sensação que temos com respeito à liberdade carismática do Príncipe da Dinamarca, fundamenta-se, precisamente, no fato de ele se livrar de todo e qualquer vínculo, seja com o pai, com a mãe, com Ofélia ou até mesmo

corn o pobre Yorick. Em todo o quinto ato, Hamlet menciona apenas uma vez a palavra pai, e o faz ao referir-se ao selo real, utilizado para expedir a execução de Rosencrantz e Guildenstern. A única referência feita por Hamlet à pessoa do pai

599

#HAROLD BLOOM

ocorre quando o Príncipe diz que Cláudio matou "meu rei" e prostituiu a mãe. O adeus de Hamlet a Gertrudes não é dos mais afetuosos: "Adeus, pobre rainha!". Temos de considerar Horácio, naturalmente, cujo grande apreço por Hamlet leva-o quase ao suicídio, sendo impedido por Hamlet, embora o único propósito do Príncipe seja garantir um sobrevivente que se encarregue de limpar-lhe o nome. Nada que acontece na tragédia

Hamlet contribui para uma visão positiva do amor. O amor, em todas as suas expressões, seja de natureza familiar, erótica ou social, é transformado por Shakespeare, mais do que por qualquer outro autor, no maior dos valores dramáticos e estéticos. No entanto, mais do que qualquer outro autor, Shakespeare priva o amor de quaisquer valores, supostamente, próprios.

A crítica implícita que Shakespeare faz ao amor não pode ser classificada como mero ceticismo. A crítica literária, conforme aprendi com Samuel Johnson, é a arte de explicitar, elegantemente, o implícito, e aceito correr o risco de insistir em algo, para tantas pessoas, óbvio. "Não escolhamos a quem podemos amar", célebre verso de Auden, pode ter sido influenciado por Freud, e Sigmund Freud, como o tempo há de provar, nada mais é do que um tardio William Shakespeare, "o sujeito de Stratford", conforme o próprio Freud a ele se referia, em tom reprobatório, ao defender a causa do Conde de Oxford, gênio da fraude. Existe um amor que pode ser evitado, e existe um amor mais profundo, inescapável e terrível, absolutamente central à invenção do humano feita por Shakespeare. Parece mais correto falar em invenção, em lugar de reinvenção, porque o tempo que antecedeu a influência de Shakespeare foi um tempo em que não "éramos totalmente humanos, nem conhecíamos a nós mesmos", como dizia Wallace Stevens. O amor irremediável, que destrói qualquer valor que a esse amor se oponha, foi, e ainda é, uma obsessão romântica. Mas a representação do amor, em Shakespeare e por Shakespeare, configurou a maior contaminação literária responsável pelo Romantismo.

A. D. Nuttall, mais do que qualquer outro crítico no século XX, esclarece alguns dos paradoxos centrais à representação shakespeariana. Trago sempre comigo duas observações de Nuttall: Shakespeare está

600

REI LEAR

muito à nossa frente, iluminando os modismos intelectuais com mais brilho do que estes podem iluminá-lo, e Shakespeare permite-nos enxergar uma realidade que sempre esteve diante de nós, mas que seríamos incapazes de perceber sem ele. Os historicistas - de ontem, hoje e amanhã - não gostam que eu acrescente a Nuttall a percepção de que a diferença entre o que Shakespeare sabia e o que nós sabemos decorre, surpreendentemente, do advento do próprio Shakespeare. Ele é o que sabemos porque somos o que ele sabia: ele teve filhos, e nós tomamo-nos pais. Se Shakespeare, como todos os seus contemporâneos, bem como todos os nossos, for apenas um ser socialmente circunscrito, histriônico e fictício, e, portanto, não um autor autônomo, tanto melhor. É possível que Borges tenha arriscado um paradoxo à moda de Chesterton, mas afirmou uma verdade mais literal do que figurativa: Shakespeare é todo o mundo e não é ninguém. Nós também o somos, mas Shakespeare é mais. Concordo, plenamente, com os que acham que Shakespeare foi o mais precário dentre os que se autoforjaram. Mas, em última análise, sabedoria não é produto de energias sociais, sejam essas quais forem. Força cognitiva e capacidade de empatia são atributos individuais. Wittgenstein tentou, desesperadamente, ver Shakespeare como gerador de linguagem, e não gerador de pensamento, mas o pragmatismo do próprio Shakespeare não reconhece tal distinção. A obra shakespeariana gera algo que reúne linguagem e pensamento, em uma postura que não afirma nem subverte a tradição ocidental. Tal postura, entretanto, paira acima das categorias da nossa crítica.

A opressão social, obsessão da Escola do Ressentimento, é preocupação secundária em Shakespeare. A questão da opressão, pura e simplesmente, talvez seja para ele mais importante, porém, mais no âmbito pessoal do que social, mais interno do que externo. Os grandes homens e mulheres criados por Shakespeare não correm ao encontro de seus destinos por questões de poder e de Estado, e sim porque suas vidas interiores encontram-se destruídas pela ambivalência, pela ambigüidade, pelos dissabores

do amor em contextos familiares. Se não formos como Edmundo, teremos o impulso de nos imolar nas lâminas das gerações, parafraseando Blake. Edmundo é imune a tal impulso, mas está preso dentro de um círculo que o toma mais um dos "tolos do

601

#HAROLD BLOOM

tempo". O tempo, antagonista de Falstaff e nêmesese de Macbeth, em Rei Lear, é antítese da natureza. Edmundo, que não pode ser destruído pelo amor, sentimento que jamais terá, é destruído pela roda da vicissitude, por ele posta em movimento ao vitimar o meio-irmão. Edgar, sofredor contumaz, não será derrotado, e seu senso de oportunidade toma-se agudo no momento em que, acompanhado de Gloucester, depara-se com o valentão Oswald.

O melhor princípio para se ler Shakespeare é-nos oferecido por Emerson: "Shakespeare é o único biógrafo de Shakespeare,- mas nem ele próprio pode revelar coisa alguma, exceto ao Shakespeare que trazemos dentro de nós". Discordo, um pouco, de Emerson, pois acho que só Shakespeare coloca Shakespeare dentro de nós. Não creio que eu seja aquela coisa monstruosa, atualmente tão criticada pelos pseudomarxistas shakespearianos: um "humanista essencialista". Único membro de uma seita gnóstica, pestanejo diante da idéia de um Shakespeare disposto a subverter a ideologia renascentista, e que sugere a possibilidade de revolução. Marxistas essencialistas, feministas e heideggerianos franceses querem que eu aceite um Shakespeare construído à imagem deles. O Shakespeare que trago dentro de mim, a despeito de como tenha em mim se alojado, aponta-me uma subversão mais profunda e antiga - em toda a obra, mas, especialmente, nas quatro grandes tragédias.

Dostoievsky baseou Svidrigailov e Stavrogin em Iago e Edmundo, enquanto Nietzsche e Kierkegaard descobriram seu precursor dionisiaco em Hamlet, e Melville chegou ao Capitão Ahab através de Macbeth. Os heróis niilistas emergem do abismo shakespeariano, assim como Freud, em seus momentos mais surpreendentes. Não proponho um Shakespeare niilista, tampouco gnóstico, mas o ceticismo pode não ser a única origem da degradação cosmológica que contextualiza as tragédias Rei Lear e Macbeth.

O Salomão do Eclesiastes e de A Sabedoria de Salomão, mais niilista, diz, neste último livro, apócrifo, que "nascemos por uma aventura, e vivemos como se assim não o fosse". O herético Milton não acreditava que Deus houvesse do nada criado o mundo,- não sabemos em que Shakespeare não acreditava. Lear, na interpretação de W.

R. Elton, não é um epicurista materialista, tampouco um cético (no sentido clássico),- antes, "ao rejeitar a criação ex nihilo, [é] um pagão

602

REI LEAR

piedoso, um cristão cético", como condiz a uma peça paga escrita para ser encenada diante de um público cristão. É preciso que nos lembremos de que Lear tem mais de oitenta anos, e que, consigo, seu mundo chega ao fim. Conforme se dá em Macbeth, temos a sensação de um tempo que há de se esgotar. A ressurreição do corpo, que Salomão desconhece, é, igualmente, desconhecida por Lear, que morre em meio à alucinação de Cordélia haver ressurgido dos mortos.

O personagem central da peça é Lear, não Edmundo, mas, como já afirmei mais de uma vez, Edgar é, também, figura central, e, ironicamente, o Edgar que surge mais ao final da trama é criação involuntária de Edmundo. O humor soturno (ou simulado) de tom de Bedam é emblemático: diz respeito ao filósofo, ao bobo, ao louco, ao niilista, ao hipócrita - ao mesmo tempo, todos e nenhum. O horror é intensificado à medida que a tragédia se torna mais violenta, e Edgar, cada vez mais severo, divide esse horror com Lear. Nada ameniza a imagem que Edgar faz da sexualidade, ao passo que Edmundo, frio e devasso, é de uma indiferença total: "corn qual ficarei? / Ambas? uma? ou nenhuma?". Um encontro com Goneril e Regan - ao mesmo tempo - haveria de

desconcertar até Ricardo in, ou Aarão, o Mouro, mas é algo perfeitamente natural para Edmundo, que atribui a sua vivacidade, franqueza, capacidade de conspirar e seu espírito inquieto ao fato de ser bastardo:

Por que chamam-nos baixos e bastardos, Que no prazer natural da luxúria Somos compostos com mais força e viço Do que os leitos exaustos, tediosos, Dão a uma tribo inteira de idiotas

Concebidos em meio de um cochilo?

[Lu-]

Esse é Edmundo com sua "força e viço", e não o homem mortalmente ferido que afirmará "Mas passou, e eu também". Edgar, nesse segundo momento, assumirá postura oposta ao "prazer natural da luxúria":

603

#HAROLD BLOOM

Os deuses, justos, tomam nossos vícios Em instrumentos de nossa tortura,- O local negro em que te concebeu Custou-lhe os olhos.

[V.iii.]

Agonizante, Edmundo aceita a colocação, que pode ser considerada um tanto desconcertante, pois "o local negro" não parece remeter a um leito adúltero, e sim ao que

Lear estigmatiza em sua loucura:

Da cintura pra baixo são centauros Mesmo mulheres mais para cima: Deuses são só da ilharga para cima,- Para baixo só há demos, negro inferno, É a fonte do enxofre

- queima, escalda, Fede e consome.

[IV.vi.]

Admirável filho de Gloucester e afilhado de Lear, vingador justo e futuro rei, Edgar, no entanto, em vários aspectos, emerge debilitado de sua longa privação. Um sério dano é o pavor que ele sente diante da sexualidade feminina, "o local negro". E alto o preço pago pela demorada imersão no humor sombrio de tom de Bedam.

A prova a que Edgar se submete lhe custa um violento golpe na psique,- com efeito, a peça como um todo é golpe maior do que a tradição crítica se tem dignado a admitir. A crítica feminista, e as abordagens por ela influenciadas, pelo menos, levam em conta a retórica da histeria e do trauma masculinos que comandam a aparente misoginia do drama de Lear. Digo "aparente" porque a aversão de Lear e Edgar a toda e qualquer sexualidade é a máscara que encobre uma alienação ainda mais profunda, decorrente menos de excesso de amor entre familiares do que de uma perplexidade diante desse tipo de amor. Edmundo é brilhante e hábil, mas a sua maior vantagem sobre os demais personagens da peça é o total desapego com

604

REI LEAR

relação a afeto entre familiares, desapego que faz crescer o fascínio fatal que ele sente por Goneril e Regan.

Será a perspectiva de Shakespeare, em Rei Lear, irremediavelmente, masculina? Na peça, Cordélia é a única mulher que não é um demônio, sendo vista por alguns praticantes da crítica feminista como vítima de Lear, como a filha oprimida do início ao final da peça. Essa não é, absolutamente, a percepção que Cordélia tem do seu relacionamento com o pai, e, da minha parte, prefiro acatar Cordélia do que os críticos. Contudo, a perturbação observada nesses críticos configura reação autêntica e condizente com essa peça, que nos despoja totalmente, todos nós, homens e mulheres, espectadores e leitores.

A incapacidade de Johnson no sentido de tolerar a morte da virtuosa

Cordélia é uma outra forma dessa mesma reação. Quando Nietzsche afirma que temos a arte para que a verdade não nos faça sucumbir, faz à arte homenagem bastante duvidosa,-

em todo caso, a máxima é esvaziada em Rei Lear, em que a verdade nos faz sucumbir. O sagaz oxímoro freudiano - "romances familiares" - perde o sentido no contexto

de Rei Lear, em que o amor entre familiares oferece-nos apenas a chance de fazer uma opção diante de alternativas destruidoras. Podemos viver e morrer como Gloucester, Lear e Cordélia, ou como Goneril, Regan e Edmundo, - ou podemos sobreviver, como Edgar, destino mais sombrio do que o de todos os demais.

Em Shakespeare, o substantivo "amor" não apresenta o sentido ativo que tem para nós, significando, apenas, "estimativa", ou mesmo "previsão de gasto", ambas acepções de natureza comercial, emprestadas, de modo meio grosseiro, às relações humanas. Às vezes, chego a crer que a única coisa de que temos certeza a respeito de Shakespeare, o indivíduo, é que seu tino comercial era superior ao de qualquer outro autor, anterior ou posterior a ele. Shakespeare utiliza o substantivo "amor" e seus derivados com parcimônia. Johnson observa que, ao contrário de qualquer outro dramaturgo, Shakespeare recusa-se a fazer do amor um agente universal:

O amor é apenas um dentre muitos sentimentos, e, não tendo grande influência na vida como um todo, desempenha uma

605

#HAROLD BLOOM

função reduzida na dramaturgia de um poeta que tira as suas idéias da vida real e só exhibe aquilo que está diante de seus olhos. Ele sabia que qualquer outro sentimento, em dose normal ou exorbitante, causaria felicidade ou calamidade.

Johnson fala aqui do amor de natureza sexual, e não familiar, uma distinção que Shakespeare, até certo ponto, ensinou Freud a anular. Segundo Freud, o desejo reprimido de cometer incesto com Cordélia é causa da loucura de Lear. Cordélia, ainda segundo Freud, encontra-se taciturna e calada no início da peça em decorrência do desejo que sente pelo pai. Com certeza, o romance familiar entre Sigmund e Anna Freud influencia essa interessante, embora errônea, interpretação. O excesso de amor da parte de Lear vai além da ligação com Cordélia, incluindo o Bobo e outros personagens. A adoração de Lear, por parte de Kent, Gloucester, Albany e, principalmente, do afilhado, Edgar, é dirigida não apenas à grande imagem da autoridade mas ao emblema central do amor entre familiares, ou patriarcal (se o leitor assim o preferir).

O sentimento exorbitante, ou o impulso do amor familiar, tanto em Lear como em Edgar, causa a calamidade. A tragédia mais exacerbada, seja em Atenas ou no Teatro Globe, terá natureza doméstica, será uma tragédia de sangue, em duplo sentido. Ao final de uma encenação, ou da leitura do texto de Rei Lear, não queremos admitir que o doméstico é, necessariamente, trágico, mas talvez seja essa a grande afirmação niilista da peça.

Leo Tolstoy esbravejava contra Rei Lear, de um lado, porque o profundo niilismo da peça o incomodava, de outro, devido a uma certa inveja artística e, ainda, talvez o escritor russo tivesse a premonição de que a cena de Lear na charraca seria semelhante aos seus próprios momentos finais em vida. Aos que crêem que a justiça divina prevalece neste mundo, Rei Lear há de ofender. Sendo, ao mesmo tempo, a menos secular e a menos cristã das peças shakespearianas, a tragédia de Lear mostramos a todos como "bobos", no sentido shakespeariano, exceto aqueles

606

REI LEAR

dentre nós que são inveterados vilões. Em Shakespeare, "bobo" quer dizer "tolo", "querido", "louco", "bobo da corte" ou, principalmente, "vítima". O sofrimento de Lear não é redimível nem redimido. Estrategicamente situando a peça nove séculos antes de Cristo (na era de Salomão), Shakespeare sabe que seu público é (mais ou menos) cristão e, assim, cria um rei pagão, lendário, que perde a fé nos deuses. Aos que pensassem como Jaime I, a desesperança da peça provocaria a idéia de que a revelação cristã era profunda necessidade humana. Porém, quero crer que os jacobinos céticos (contingente mais numeroso do que a crítica moderna admite) seriam

incitados à conclusão oposta-, a fé é absurda, ou irrelevante, no que diz respeito à sombria visão da realidade contida na peça. Shakespeare, como sempre, fica à margem de qualquer reducionismo, e não temos como saber em que ele acreditava ou desacreditava,- contudo, o tema de Rei Lear permite-nos tão-somente quatro perspectivas: a do próprio Lear, a do Bobo, a de Edmundo e a de Edgar. Só mesmo alguém comprometido com a evangelização através da literatura haveria de obter consolo junto a essa que é a mais trágica das tragédias. A peça é uma tempestade, sem a subsequente bonança. Lear é o personagem shakespeariano mais sublime e difícil de ser interpretado. Quanto a Hamlet, figura incomensurável, por ser, a um só tempo, carismático e excepcionalmente inteligente, temos, ao menos, uma idéia da distância que dele ficamos. Lear, cuja grandeza e autoridade essencial escapam-nos ao entendimento, surpreendentemente, é sempre figura "conhecida", por ser símbolo da paternidade em si. Extremamente hiperbólico, dotado de eloqüência insana, Lear sempre exige mais amor do que lhe pode ser dedicado (dentro dos limites humanos); portanto, raras são as ocasiões em que ele fala sem entrar no campo do inexprimível. Nesse sentido, Lear é o oposto de Hamlet, que parece dizer tudo o que pode ser dito, muito mais do que qualquer um de nós seria capaz de fazê-lo. Lear confunde-nos, segundo o desígnio do próprio Shakespeare, porque, de certo modo, consegue dizer o que nenhum outro personagem, nem mesmo Hamlet, poderia dizer. Das primeiras palavras pronunciadas por Lear na peça ("No entanto falaremos de intenções / Secretas") às últimas ("Stão vendo isso? / Olhai pra ela, olhai

607

#HAROLD BLOOM

para os seus lábios! / Olhai ali, olhai"), tudo o que ele diz nos perturba. A força retórica de Lear é, em grande parte, responsável pela mudez e recalcitrância de Cordélia: "Infeliz, não sou capaz de botar / Na boca o coração". Nas perversas Goneril e Regan, o efeito é contrário: tudo o que dizem é artificial, rebuscado, falso, detestável, como, por exemplo, na resposta de Goneril: "Um amor que corta o fôlego e a palavra",- e na de Regan: "Pois minha única felicidade / Reside em vosso amor".

A força verbal de Lear quase sempre rouba a espontaneidade de seus interlocutores. A exceção é o Bobo, o personagem mais incrível em Shakespeare, o terceiro elemento, juntamente com Cordélia e Lear, na verdadeira família da peça, no que constitui uma comunidade de amor. Em Hamlet, os autênticos laços de família são com Yorick, no passado, e com Horácio, no presente. Uma das funções do Bobo de Lear é, precisamente, a de Horácio com relação a Hamlet: fazer a mediação, junto ao público, de um personagem que, sem a referida mediação, estaria além do nosso entendimento, no caso de Hamlet, por estar longe demais, no de Lear, por estar tão perto que nos distorce a visão. Muito do que sabemos sobre Hamlet nos é comunicado por Horácio, assim como o Bobo humaniza Lear, tomando-nos acessível o temível Rei. Horácio sobrevive a Hamlet, embora contrariado. O Bobo desaparece, deixando-nos perplexos, ensejando mais uma elipse shakespeariana que desafia o público a refletir sobre o significado desse que é o mais estranho dos personagens. Presença fascinante que leva Lear a mergulhar na loucura, o Bobo toma-se uma ausência que perturba, embora não mais o rei, e sim o público. O Bobo, novamente como Horácio, tem função córica, algo a mais do que a de simples personagem. Se retirarmos o Bobo e Horácio das respectivas peças, não haveria grandes alterações em termos de estrutura de enredo, mas perderíamos nossos representantes, pois ambos são os verdadeiros porta-vozes dos nossos sentimentos. Horácio tem grande afeição por Hamlet,- fora desse, seu outro atributo é a capacidade de inferir. O Bobo quer muito bem a Lear e Cordélia, e por eles é querido,- fora disso, é uma mistura incrível de sabedoria cruel e terror sagaz. Horácio conforta-nos, mas o Bobo

REI LEAR

nos exaspera, enquanto leva Lear à loucura, como punição por sua grande tolice. Shakespeare utiliza o Bobo de várias maneiras, uma das quais, nitidamente, sugere a preferência de Erasmo pela loucura em lugar do saber. É possível que Blake estivesse pensando no Bobo de Lear, ao escrever o Provérbio do Inferno: "Se o Bobo persistisse na tolice, tomar-se-ia sábio".

Lear tem por ele grande apreço, e o trata como criança, mas o Bobo não tem idade definida, e recusa-se a amadurecer. Será ele humano, um elfo, um diabrete? Suas palavras diferem radicalmente das palavras dos outros bobos da corte em Shakespeare; parece mesmo pertencer ao mundo do além. Mas a extrema ambivalência do Bobo em relação a Lear, fundada na indignação diante do exílio de Cordélia e da autodestruição do Rei, é um dos grandes exemplos da invenção do sentimento humano por Shakespeare. Só encontramos o Bobo na quarta cena da peça, quando Lear percebe que o mesmo está ausente há dois dias, e é informado, pelo Terceiro Cavaleiro: "Desde que a nossa jovem foi para a França, senhor, o Bobo vem sofrendo muito". "Não vem nada de nada,- agora, fale", advertência que Lear dirige a Cordélia no início da peça, ressoa no questionamento que o Bobo faz a Lear ("Será que pode fazer uso de nada, Vovô?") e na resposta de Lear ("Claro que não, rapaz. Nada pode ser feito de nada"). Esses interlocutores são pagãos, mas parecem até zombar da doutrina cristã sobre a criação ex mbilo. "Tu descascaste o juízo pelos dois lados e não deixaste nada no meio", uma das mais contundentes observações do Bobo, expressa o cerne das tribulações da peça,- Lear abre mão de sua soberania, ao dividir a parte central do reino, que caberia a Cordélia, entre a região norte, de Goneril, e a parte sul, sede da tirania de Regan. Lear, que outrora fora tudo, agora é nada:

LEAR

Quem me conhece? Isto não é Lear,- E assim que ele anda, fala, olha? Só fraco de razão, e co" o critério Em letargia - Desespero? Jamais! Quem poderá dizer-me quem eu sou?

609

#HAROLD BLOOM

BOBO

A sombra de Lear.

[Liv.]

Do nada, Lear eleva-se à loucura, incitado pelo contínuo sarcasmo do Bobo:

LEAR

Meu coração! Acalma, que eu sufoco!

BOBO

Isso, Vovô; grita com ele, como o pateta fez com as enguias que botou na torta ainda vivas. Batia nos cocos das coitadas e gritava: "Pra baixo, sem-vergonhas,- pra baixo!" Foi um irmão dela que, só por bondade, passou manteiga no feno do cavalo.

[II.iv.]

A loucura de Lear é sempre objeto de debate,- o desgosto sofrido junto a Goneril e Regan toma-se, involuntariamente, um pavor à sexualidade feminina, e o Rei parece atribuir os tormentos que o afligem a aspectos femininos por ele identificados em sua própria natureza. O melhor comentário a respeito dessa complexa questão é de Janet Adelman, no livro *Suffocating Mothers*, de 1992, em que a estudiosa chega a afirmar que, com a morte de Cordélia, o próprio Shakespeare resgata sua "masculinidade ameaçada". O argumento, ao mesmo tempo, sutil e radical, pode ser aplicado a Flaubert, com relação a Emma Bovary, e até ao profeminista Samuel Richardson, que leva Clarissa Harlowe ao declínio suicida e à morte. Dentre os críticos que ora enfatizam a culpabilidade do próprio Lear pelos desastres ocorridos, Adelman é a

mais bem-sucedida e loquaz. Considero curiosa ironia o fato de a crítica feminista ter-se voltado para a ambivalência do Bobo, no que toca a Lear, e, ao fazê-lo, ter ido além do Bobo, que, afinal, jamais deixa de amar seu Rei. Para a crítica feminista, Lear é mais algoz do que vítima. Quem é incapaz de ver Goneril e Regan como monstros das profundezas está cooptado por uma ideologia segundo a qual todo indivíduo do sexo masculino é culpado, inclusive Shakespeare e Lear. Isso nos traz

610

REI LEAR

de volta ao dilema fundamental da crítica shakespeariana desenvolvida na Escola do Ressentimento, seja de orientação feminista, marxista ou historicista (inspirada em Foucault). Os processos de contextualização não são exclusivos de Shakespeare,- aplicam-se tão bem (ou tão mal) a autores menores e maiores, e se o impulso que está por trás de uma abordagem é feminista, tais processos aplicam-se a todos os autores do sexo masculino, indiscriminadamente. A noção de que Shakespeare, como qualquer outro homem, sofre de fantasias de origem materna não contribui, em absoluto, para explicar como e porque Rei Lear pode ser considerada a mais contundente e inescapável das obras literárias. O Bobo é melhor crítico de Lear do que todos os detratores de agora porque, ao contrário destes, aceita a sublimidade e a singularidade do Rei.

No ponto de vista do Bobo, sem dúvida, Lear é culpado, mas somente por não ser suficientemente paternalista para aceitar a resistência de Cordélia em expressar amor. Nessa perspectiva, Lear é culpado de ter renunciado à paternidade-, dividir o reino e abrir mão da autoridade real significa, também, abandonar Cordélia. O terror visionário do Bobo não é antifeminista nem feminista,- é, curiosamente, nietzschiano, na medida em que insiste que a imagem da paternidade é o terreno neutro necessário para que origens e fins se confundam. E o Bobo está certo, seja com relação à queda de Lear, seja quanto ao pavor de que o próprio cosmo centrado em Lear entre em declínio juntamente com o Rei. Apocalíptico e preciso em suas predições, o Bobo, ironicamente, só é compreendido pelo público (e por Kent), quase nunca por Lear, que o escuta mas não o ouve, e que é incapaz de identificar-se com o trapalhão que o Bobo está sempre a invocar. Mas que força impulsiona o Bobo? Depois que Lear divide as terras de Cordélia entre Goneril e Regan, é tarde demais para que quaisquer advertências surtam efeito, e o Bobo disso tem pleno conhecimento. A ambivalência impera no Bobo,- no entanto, punir Lear, tomando-o cada vez mais louco, de nada adianta, a não ser à trama em si:

BOBO

Se fosses meu bobo, Vovô, eu te surrava por ficares velho antes do tempo.

611

#HAROLD BLOOM

LEAR

Como é que é? BOBO

Tu não deverias ter ficado velho antes de ficares sábio.

LEAR

Que eu não fique louco, céu,- não louco! Mantém-me temperado. Louco, não!

[I.v.]

O Bobo e Lear formariam um trio com o agente funerário, nesse grande coro espiritual que entoa o caos. Quando um cavalheiro diz a Kent, no início do terceiro ato, que o Bobo faz de tudo para arrancar as mágoas do coração de Lear, somos levados a crer que se trata de um equívoco. E quando Kent conduz Lear e o Bobo a uma choupana, abrigo contra a iminente tempestade, Shakespeare permite ao Bobo uma profecia premonitória de William Blake:

Noite assim esfria até cortesã,

E eu faço profecia antes de ir:
Quando padre só no bem pensar
E cervejeiro não mais batizar,-
Se o nobre do alfaiate for tutor,
Não queimar bruxa e sim sedutor,-
Quando na lei ganhar o bem feito
E não dever o homem que é direito/
Se a língua não viver caluniando
corn os ladrões chegando sempre em bando,-
Se a usura mostrar suas mazelas,
E as putas construírem só capelas,
Este remo de Albion vai mostrar
A confusão que isso vai armar:
Pra quem viver, o dia há de chegar
No qual os pés vão servir para andar.

612

REI LEAR

Essa profecia será feita por Merlm, mas eu vivo antes do tempo dele.

[III.Ü.]

Estranho e maravilhoso, esse canto exuberante transcende a situação angustiante de Lear e a malcriação do próprio Bobo. Quem é o Bobo, para proferir palavras como essas? E o que leva Shakespeare a tal rompante? Depois da profecia, o Bobo pára de infernizar Lear, assume um comportamento que faz lembrar criança abandonada e, em breve, desaparece da peça, misteriosamente. É provável que Shakespeare pensasse estar parodiando Chaucer nos versos iniciais do trecho em questão, e até mesmo citando-o nos versos "Este reino de Albion vai mostrar / A confusão que isso vai armar" (erroneamente atribuídos a Chaucer); no entanto, Shakespeare vai muito além da paródia, fazendo aqui a condenação, oblíqua e contundente, da Inglaterra jacobiana, onde padres, cervejeiros, nobres e alfaiates são todos criticados alegremente.

O tom humorístico vai muito bem, e a "confusão" no "reino de Albion", onde as coisas entrarão nos eixos, encerra uma ironia genial, resultando no grande anticlímax em que os ingleses haverão de usar os pés para andar! "Essa profecia será feita por Merlin,- mas eu vivo antes do tempo dele" são palavras condizentes com a conclusão desse canto do absurdo, além de associar o Bobo à magia de Merlin. Embora encurralado no "fim de jogo" de Lear, o Bobo não está sujeito às imposições do tempo e, presumivelmente, escapa da peça, rumo a outra era, deixando um eco de sua presença nas palavras sofridas de Lear - "Enforcado o meu bem!" -, ditas no início de sua fala logo antes de morrer, momento em que as identidades de Cordélia e do Bobo se misturam na confusão de Albion.

Há cerca de uma década, eu precisava defender Lear da antipatia de muitas das minhas alunas, mas isso já não é preciso. É possível que a crítica feminista continue insatisfeita com a conduta do velho Rei louco por mais uma década. No entanto, acho que conseguirá menos adeptos

613

#HAROLD BLOOM

a partir do início do século XXI, pois Lear é protagonista digno do milênio e dos tempos que virão. Sem dúvida, a sua catástrofe o enfurece contra a mãe interior.

Todavia, ele tem plena consciência da necessidade de "adoçar" a "imaginação" - a volta de Cordélia o cura, e não por mero egoísmo. Não é Shakespeare que destrói Cordélia, e sim Edmundo (tardiamente cancelando a ordem expedida), que está longe de ser porta-voz de Shakespeare. Proponho que Edmundo seja uma representação de

Christopher Marlowe, encenqueiro, rival e predecessor de Shakespeare, ainda que a influência de Marlowe tenha terminado muito antes, com o advento de Faulconbridge (o Bastardo), Bottom, Shylock, Pórcia e, principalmente, Falstaff. Em Edmundo, Marlowe retorna, de maneira brilhante, mas como uma sombra controlada por Shakespeare, como antítese de Lear, como personagem que não pode sequer falar ao grande Rei. Edmundo é fascinante, mais lago do que lago, por ser um estrategista, e não um improvisador. E o personagem mais frio criado por Shakespeare, assim como Lear é o mais emocional, mais turbulento, - o bastardo de Gloucester é irresistível, e não apenas para Goneril e Regan, por ele apaixonadas, e que por ele morrem. Condignamente encenado, Edmundo é o vilão jacobiano mais sublime, - esse Maquiavel, frio, sofisticado, e dotado de uma indiferença assustadora, teria conseguido impor a sua força, não fosse a volta triunfante de Edgar, como denunciante e vingador. Edmundo e Edgar são os irmãos mais interessantes do cânone shakespeariano. Já abordei a recriação irônica e involuntária que Edmundo faz de Edgar, mas, sendo um contracanto do outro, mantereí em perspectiva o herói máximo da peça, enquanto considero o principal vilão. Edmundo é mais ardiloso do que qualquer outro personagem da trama, e, com facilidade, engana Edgar, - porém, o purgatório, em que Edgar, fazendo-se passar por tom de Bedam, guia o pai cego, produz um herói cuja justiça, com toda naturalidade, dá cabo de Edmundo, no momento em que o círculo se fecha. A interação entre Edmundo e Edgar toma-se a dialética do destino de Lear (e da Inglaterra), mais do que do de Gloucester, pois Edgar é afilhado de Lear e sucessor involuntário, ao passo que Edmundo é a negação do velho Rei, em todos os aspectos.

614

REI LEAR

Não precisamos ser Goneril ou Regan para acharmos Edmundo fascinante (e perigoso), sempre pronto a surpreender leitores e espectadores incautos. William R. Elton vê em Edmundo um avanço shakespeariano com respeito à tradição seiscentista de Dom Juan, culminada pela grande peça de Molière (1665). Elton observa, também, uma diferença crucial entre Edmundo e lago: Edmundo, paradoxalmente, vê a si mesmo predeterminado pela condição de bastardo, ao mesmo tempo em que insiste em se declarar livre - ao passo que lago é verdadeiramente livre. Como seria estranho se Shakespeare tivesse apresentado lago como um bastardo, ou mesmo incluído em Otdo dados sobre o pai do Alferes! Já a condição de filho natural, em Edmundo, é crucial, ainda que, nesse particular, Shakespeare confunda as expectativas de seu tempo. Elton cita um provérbio renascentista segundo o qual bastardos podem ser bons por acaso, mas serão maus por natureza. O Bastardo Faulconbridge, magnífico herói de Vida e Morte do Rei João, não é bom por acaso, mas por ser, praticamente, a reencarnação do pai, Ricardo Coração de Leão, enquanto o terrível Dom João, em Muito Barulho por Nada, tem uma maldade natural, claramente baseada no fato da ilegitimidade. Edmundo, de modo brilhante, reúne aspectos das personalidades de Faulconbridge e Dom João, embora seja até mais fascinante do que Faulconbridge, e bem mais perverso do que Dom João de Aragão.

Embora, ao contrário de lago, não seja capaz de reinventar a si mesmo, Edmundo orgulha-se de se responsabilizar por sua própria amoralidade, por seu oportunismo.

Em Muito Barulho por Nada, Dom João diz: "Não posso esconder quem sou", - já em Rei João, Faulconbridge, o Bastardo, afirma: "Eu sou quem sou, que importa a minha origem". As palavras de Faulconbridge "Eu sou quem sou" contrastam com as de lago "Nunca mostro quem sou". Edmundo, fagueiro, proclama: "Eu seria o que sou se a mais casta estrela do firmamento brilhasse no meu bastardamente". Para Edmundo, eu sou" é sempre um pronunciamento positivo, embora o personagem seja, em outros aspectos, uma negação tão forte quanto lago. Precisamente por causa desse único ponto posi-

615

#HAROLD BLOOM

tivo com relação à sua existência, Edmundo passará por uma transformação final, enquanto o ato final que atesta a liberdade de Iago será o silêncio total, por ele escolhido no momento em que é escoltado para ser torturado até a morte. Segundo Iago, tudo depende da vontade - no caso dele, sem sombra de dúvida.

Edmundo surge, na terceira cena do quinto ato, trazendo Lear e Cordélia como prisioneiros. Essa é apenas a segunda vez que ele divide o palco com Lear, e será a última. Seria de se esperar que se dirigisse a Lear (ou a Cordélia), mas ele evita fazê-lo, aos dois referindo-se na terceira pessoa, mesmo ao expedir-lhes ordens.

Claro está, Edmundo não quer interagir com Lear, pois trama a morte de Cordélia, e, talvez, do próprio Rei. No entanto, ainda que complexas, nenhuma das implicações do enredo duplo é capaz de explicar o porquê disso, e sempre me pergunto o motivo que levaria Shakespeare a evitar o referido confronto. Podemos conjecturar que ele não precisava do confronto, mas nessa peça necessidades não determinam coisa alguma.

Shakespeare é nossa Escritura, tomando o lugar da própria Escritura, e devemos aprender a ler sua obra como os cabalistas liam a Bíblia, considerando o significado de cada ausência. O que pode nos revelar, sobre Edmundo e Lear, o fato de Shakespeare não ter encontrado algo que os dois pudessem dizer um ao outro?

Edmundo, apesar da sofisticação, do carisma, não inspira o amor de quem quer que seja, exceto a paixão mortal, competitiva e voraz de Goneril e Regan. E Edmundo não as ama, assim como não ama ninguém, nem a si mesmo. Talvez, Lear e Edmundo não tenham o que falar porque Lear fica absolutamente atônito, frustrado pelo seu amor desmedido por Cordélia e pelo ódio de Goneril e Regan, filhas desnaturadas, como ele as chama.

Em contrapartida, para Edmundo, o amor nada tem de natural, ainda que o Bastardo exulte em ser filho natural de Gloucester. Entretanto, nem mesmo o referido contraste pode explicar a nossa curiosa sensação de que, de certo modo, Edmundo não está na mesma peça que Lear e Cordélia.

Quando Goneril beija Edmundo (ato IV, cena ii), ele, galantemente, aceita o gesto como um beijo da morte, pois é irônico demais para não

616

REI LEAR

degustar a jura que ele próprio faz: "Seu até a morte". Ainda mais impressionante é o solilóquio com que ele encerra a primeira cena do quinto ato:

A ambas as irmãs jurei amor, E o ciúme cria em todas duas Presas de víbora. com qual ficarei? Ambas? uma? ou nenhuma? Eu não posso Gozar nenhuma "stando a outra viva. Se a viúva, enlouquece a irmã Goneril; Mas não posso com esta ter sucesso "Stando vivo o marido. E ora usaremos De sua autoridade pra batalha,- e, acabada,

Que a interessada em ver-se livre dele lhe apresse o fim. Quanto à misericórdia Que planeja pra Lear e Cordélia, Finda a batalha, os dois em nossas mãos Jamais verão perdão,- pois meu porvir Eu quero defender, não discutir.

Negatividade tão fria assim, mesmo em Shakespeare, é rara. Edmundo é absolutamente sincero quando pergunta, de maneira direta: "corn qual ficarei? /Ambas? uma? ou nenhuma?". Sua indiferença é sublime, e a questão é aventada como algo menor, qual um nobre moderno que se pergunta se deve convidar duas princesas, uma, ou nenhuma para jantar. Um encontro com Goneril e Regan, ao mesmo tempo, desconcertaria o maior dos libertinos, mas essa negação chamada Edmundo é algo extremamente enigmático.

A teologia negativa de Iago baseia-se na adoração inicial de Otelo, mas Edmundo é totalmente livre de qualquer vínculo, qualquer afeto, seja quanto às duas princesas

(víboras), quanto ao meio-irmão, ou a Gloucester - em particular. Gloucester é um estorvo, assim como Lear e Cordélia são estorvos. Evidentemente, Edmundo prefere não presenciar a mutilação dos olhos do pai, mas isso não quer dizer que tenha a mínima preocupação com o incidente. Contudo, conforme apontou Hazlitt,

#HAROLD BLOOM

Edmundo não é hipócrita como Goneril e Regan/ seu maquiavelismo é totalmente puro, e carece de qualquer motivação edipiana. A noção de Freud a respeito de romances familiares não se aplica a Edmundo. Iago tem liberdade para reinventar a si mesmo a cada minuto, e tem paixões, por mais negativas que sejam. Edmundo não tem paixão alguma,- jamais amou e jamais amará quem quer que seja. Nesse particular, é o personagem shakespeariano mais original.

Resta-nos saber o porquê dessa negação ser tão fascinante, o que nos traz de volta ao acentuado contraste entre Edmundo e Lear, e entre Edmundo e o Bobo. O único desejo de Edmundo é o poder,- porém, perguntamo-nos se a palavra desejo se aplica a Edmundo. Ricardo in deseja o poder,- Iago busca o poder para dobrar Otelo, para destruí-lo, para reduzir ao caos o deus mortal da guerra. Ulisses, decerto, busca o poder para superar Aquiles, de modo a prosseguir na destruição de Tróia. Edmundo é a mais marloviana dessas grandes negações, alguém que busca o poder sem ter um propósito definido, assim como o soldado Macbeth não deseja tanto usurpar o poder, antes, rendendo-se à sua própria imaginação, à idéia da usurpação. Edmundo aceita a predeterminação inerente ao bastardo, na verdade, glorifica essa condição, mas isso é tudo o que ele aceita. Está convicto de sua superioridade natural, que inclui o domínio da linguagem manipuladora, mas não é um retórico marloviano, como Tamerlão,- tampouco intoxica-se com a própria maldade, como Ricardo in e Barrabás. E figura marloviana não por ser semelhante a certos personagens de Marlowe, mas porque, a meu ver, foi criado à imagem do próprio Christopher Marlowe. Marlowe morreu aos vinte e nove anos, em 1593, no momento em que Shakespeare escrevia Ricardo in, peça cujo protagonista é marloviano,- a peça seguinte seria Ttto Andrônico, que parodia Marlowe no personagem de Aarão, o Mouro. Em 1605, quando Rei Lear é escrita, Marlowe estava morto há doze anos, mas Como Gostais, escrita em 1599, encontra-se repleta de indiretas a Marlowe. Sobre Shakespeare e Marlowe não há relatos da época que tenham sobrevivido até o presente, mas é bastante improvável que Shakespeare não conhecesse o colega que nascera no mesmo

REI LEAR

ano que ele, que fora seu precursor direto, e inventor da tragédia inglesa em versos brancos. No contexto pré-cristão de Rei Lear, Edmundo é, com certeza, ateu, um naturalista libertino, conforme acentua Elton, papéis para os quais a vida de Marlowe serviria de exemplo a seus contemporâneos. O indivíduo Christopher Marlowe, ou melhor, a lembrança que Shakespeare tinha do colega, pode constituir a chave do estranho fascínio exercido por Edmundo, do carisma que tanto nos impede de por ele sentir apenas antipatia.

Mesmo que a identificação entre Marlowe e Edmundo aqui proposta seja mero tropo crítico, da minha parte, fica a sugestão de que a força que move Edmundo é o nihilismo marloviano, a revolta contra a autoridade e a tradição, pelo simples prazer de se revoltar, pois revolta e natureza tomam-se, assim, convergentes. Para Edmundo, revolta é algo heróico, e ele arma a trama de modo que a sua superioridade natural o leve à coroa, seja como esposo de Regan ou Goneril, seja como único monarca, caso elas acabem destruindo-se mutuamente. Depois que Goneril mata Regan e se suicida, Edmundo sofre uma transformação radical. A primeira noção que transparece é a forte predeterminação ensejada pela condição de bastardo. Ao saber que seu ferimento mortal foi causado por Edgar, indivíduo do mesmo nível social, Edmundo começa a reconciliar-se com a vida que está prestes a deixar para trás, pronunciando a célebre frase que expressa a sua resignação: "O círculo fechou-se. Estou aqui". As palavras "Estou aqui" reverberam o tom sombrio em que aqui iniciei, ao dizer que nascer

bastardo era começar a vida com um ferimento mortal. Edmundo é um tanto indiferente à morte, mas não busca o próprio fim, como o fazem Goneril e Regan, que parecem apaixonar-se por ele, exatamente, por buscarem um golpe mortal. Em nenhum outro momento da literatura, mesmo na obra shakespeariana, somos torturados com a intensidade do suspense no estilo de Hitchcock que envolve a lenta transformação de Edmundo ao agonizar, transformação que ocorre tarde demais para salvar Cordélia. Edmundo, reagindo ao extraordinário relato feito por Edgar sobre a morte do pai de ambos, confessa-se comovido, e hesita, prestes a suspender a execução de Cordélia. Ele só supera qualquer

619

#HAROLD BLOOM

hesitação quando os corpos de Goneril e Regan são trazidos à cena, e sua reação constitui o momento máximo de transformação de um personagem em toda a obra shakespeariana:

Então Edmundo foi amado: Uma por mim envenenou a outra, E depois se matou.

[V.iii.]

Fora do contexto, a situação em si é tão afrontosa que chega a ser hilária. O niilista agonizante consola a si mesmo com a idéia de que, apesar de tudo, havia sido amado. Edmundo não diz que gostava das filhas de Lear, ou de qualquer outra pessoa, mas a prova de afeto o comove. No contexto, a força mimética do momento é enorme.

Um intelecto frio, poderoso e triunfante como o de Iago, subitamente, assusta-se, quando ouve a si mesmo,- de modo semelhante, a vontade de mudar surpreende Edmundo.

"[...] farei algum bem / Apesar de mim mesmo", ele diz,, portanto, em última análise, ele acha que a sua natureza continua a mesma, o que seria um posicionamento

mais marloviano do que shakespeariano. Mas Edmundo está enganado, pois a sua natureza se modifica, embora tarde demais para impedir a catástrofe final. Ao contrário

de Iago, Edmundo deixa de ser uma negação pura. É irônico que gostemos menos de Edmundo quando este se volta, tão tardiamente, para o bem. A modificação é convincente,

mas Edmundo deixa de ser Edmundo. Hamlet morre em sua apoteose,- Iago, contumaz, morre como Iago, calado. Não sabemos quem é Edmundo ao morrer/ ele tampouco o sabe.

O enredo paralelo de Rei Lear aduziria grande complexidade a essa que é a mais comovente dentre todas as peças shakespearianas, ainda que a soturna história de Gloucester,

Edgar e Edmundo não complementasse as tribulações de Lear e suas filhas. Em Rei Lear, o mecanismo da ação é o sofrimento: sofremos com Lear e Gloucester, com Cordélia

e Edgar,

620

RE! LEAR

e nosso sofrimento não é mitigado quando os perversos são derrubados, um a um: Cornwall, Oswald, Regan, Goneril e, finalmente, Edmundo. Creio que Shakespeare só nos permita um caminho - o do sofrimento (porque a imensa (embora decadente) vitalidade de Lear tem a

capacidade de provocar-nos um pathos absolutamente inevitável (a não ser que por Lear nutrísemos algum ressentimento de cunho ideológico). Investigar as extremas

oscilações do afeto de Lear é projeto doloroso, mas a grandeza da peça não pode ser apreendida integralmente sem tal empreitada, pois uma leitura criteriosa identificará

no sofrimento de Lear uma espécie de ordem, embora não uma idéia de ordem,- somente a entropia, humana e natural, será formalizada. Visão alguma

nem o ceticismo de Montaigne, nem a redenção cristã - será

apropriada a esse surto de vitalidade suprema, que leva ao sofrimento profundo e à morte sem sentido. Os teístas convictos poderão negar o niilismo de Rei Lear ou

Hamlet, mas tal negação não vem ao caso, pois Shakespeare nem desafia nem endossa esperanças de ressurreição. O sofrimento alcança a plenitude da representação em

Rei Lear; a esperança não é sequer representada. Esperança é Cordélia, enforcada sob ordens de

Edmundo,- Edgar sobrevive para combater lobos, e para viver uma desesperança heróica. E isso, não "o estar pronto", é tudo.

Um drama assim tão desconsolado só é bem-sucedido porque não conseguimos resistir-lhe ao ímpeto, no qual o elemento central é a terrível grandeza do afeto de Lear.

É possível negar a autoridade de Lear, como alguns hoje em dia o fazem, mas é inevitável constatar o ardor de seus sentimentos. Em toda a literatura mundial, sagrada ou secular (distinção que a peça anula), nada causa dor maior do que a gama dos pronunciamentos de Lear. A crítica corre o risco de ser irrelevante, se evitar o confronto direto com a grandeza,- Lear é um desafio constante aos limites da crítica, e exige-nos afeto: "Para tomar mais amplo o nosso dote, / Pondo em debate a natureza e o mérito". Jamais deparei com uma crítica digna de Lear que não partisse da questão do afeto, por mais difícil que nos seja (assim como para Cordélia) expressar, verbalmente, amor. A ação crucial em Rei Lear é o sofrimento, de natureza doméstica, mais do que política. Como converter sofrimento, ainda que intensa-

621

#HAROLD BLOOM

mente dramático, em prazer estético, sem com isso pura e simplesmente gratificar o sadismo da platéia? Os seguidores jacobianos de Shakespeare - Webster, Tourneur e Ford - dependem, inteiramente, de uma indubitável eloquência, e a consequência visível disso na obra é um certo sadomasoquismo triunfal. Uma platéia mais ou menos normativa não há de sentir apelo sexual diante da cena em que os olhos de Gloucester são arrancados, nem ao ver Lear cambaleando pelo palco, trazendo nos braços o cadáver de Cordélia, enforcada. O amor não redime - nesse ponto Shakespeare é absolutamente claro -, mas a candente representação do amor gaúche, frustrado, mal compreendido, transformado em ódio ou indiferença (viz. Goneril, Regan e Edmundo), pode constituir imenso valor estético. Lear, em seus rompantes de fúria e loucura, e em momentos de clareza epifânica, é a maior figura do amor que se busca desesperadamente e que é grosseiramente negado jamais posta no papel ou no palco. É a imagem universal da falta de sabedoria e do potencial de destruição que existem no amor paterno, em sua dimensão mais ineficaz, implacável na convicção de estar fazendo o bem, totalmente desprovido de autocritica, desenfreado, até destruir o ente mais querido, bem como o mundo que o cerca.

Estou ciente de que a afirmação que acabo de fazer é inadequada, pois aplica-se quase tão bem à Morte ao Caixeiro Viajante, de Arthur Miller (a versão pós-Ibsen de Rei Lear), quanto à incomensurável tragédia de Shakespeare. A diferença é que Lear é uma das "grandes almas acorrentadas", como diria Chesterton, assim como Hamlet, Otelo, Macbeth, Cleópatra e - à sua maneira - Falstaff, após ser rejeitado pelo Príncipe Hal. Rei Lear é, também, a imagem máxima da autoridade real legítima e, de um modo mais misterioso, a imagem do Javé estranho e assustador criado por J, o(a) mais antigo(a) autor(a) hebraico(a). A morte de Lear é a morte do pai, do rei, da parte da divindade que é pai e rei, como o Urizen de Blake. Nada, seja em Shakespeare ou na vida, desaparece totalmente, mas, depois de Lear, dissipa-se algo em termos da representação do pai-rei-deus na literatura ocidental. A defesa estética e espiritual do Deus de Milton, em Paraíso Perdido, não convence, e o culpado é tanto Shakespeare quanto Milton (por Shakespeare tão

622

REI LEAR

influenciado), a despeito da obstinada prudência de Milton. Sinto pelo Satanás de Paraíso Perdido contínua afeição, apesar de este ser uma imitação vergonhosa de Iago, que lhe é intelectualmente superior. O Deus de Milton é, para mim, intragável: está sempre a repreender e amaldiçoar, bradando contra os "íngrats", uma vergonhosa imitação do Rei Lear, sem, no entanto, exhibir a fúria enlouquecida do rei, diante da rejeição do amor

exigido. Lear preenche o palco, com um pathos rigorosamente modulado,- o Deus de Milton é uma avalanche de desafios à sátira, todos autocongratulatórios. Não há Rei Lear em nossos tempos,- a escala individual tomou-se por demais reduzida. Atualmente, a grandeza de Lear é, em parte, responsável pelo enorme valor que o personagem tem para nós, mas Shakespeare impõe limites severos a essa grandeza. A morte de Lear não pode constituir a nossa redenção, assim como não serve de redenção para Edgar, Kent e Albany. Para Edgar, é a catástrofe final: padrinho e pai estão mortos, e um Albany arrependido (e que tem muito do que se arrepender) abdica a coroa em favor de um Edgar infeliz, o sucessor real mais relutante em Shakespeare, pelo menos, desde o infantil Henrique VI. Albany, cheio de remorso, e Kent, idoso, que, na morte, em breve estarão unidos ao Rei, não representam o público-. Edgar, o sobrevivente, sim, e seu tom de desespero acompanha-nos quando saímos do teatro desconsolados.

Shakespeare nega à morte de Lear a aura transcendental conferida a Hamlet agonizante. Horácio invoca o canto dos anjos, no momento do descanso do Príncipe, ao passo que os que sobrevivem a Lear ficam perplexos, arrasados, encarando o que poderíamos chamar de perda do amor. Já mencionei a dificuldade de interpretar a peça em sala de aula durante os anos feministas (as décadas de 1970 e 1980), e tentar demonstrar a alunas céticas e até mesmo hostis que Lear, no paradoxo shakespeariano mais sombrio, é a suprema encarnação do amor. O momento pior dessa dificuldade já passou, nesse apocalíptico fim de século, mas sempre reconheço o valor da experiência pedagógica, pois a mesma leva-me, precisamente, à infinda relevância de Lear: mostrar o que há de mais sombrio, de mais inaceitável e de mais inexorável no amor.

É fascinante que, de início, Lear atribua a recalcitrância de

623

#HAROLD BLOOM

Cordélia em fazer coro às hipérboles das irmãs ao orgulho que ela chama de simplicidade. Lear e as três filhas sofrem de uma pletera de "orgulhos", embora a verdadeira preocupação de Cordélia seja com o que John Keats chamaria a santidade dos seus sentimentos. Freud, com toda a sua peculiaridade, achava que Lear ardia em um desejo reprimido por Cordélia, talvez porque o grande analista se sentisse exatamente assim com relação à sua Anna. Lear, no entanto, parece incapaz de reprimir qualquer sentimento que seja. Trata-se, simplesmente, do expressionista mais violento em toda a obra shakespeariana:

Que seja! E co" a verdade pra seu dote! Pois pelo brilho sagrado do sol, Os mistérios de Hécate e da noite, Pelos cursos dos astros aos quais nós Devemos o existir e a finitude, Aqui renego o cuidado paterno, Todo o poder da consangüinidade, E como estranha a mim e ao meu amor A tenho para sempre. O Cita bárbaro, Ou o que faz dos filhos alimento Só por gula, terá junto ao meu peito Tanta piedade, alívio e boas-vindas Quanto essa outrora filha.

[Li.]

Essas palavras são de tal modo terríveis que chegam a beirar a comédia grotesca - não fosse Lear quem as pronunciasse. De início, a peça põe em evidência uma série de rompantes verbais, que, presumivelmente, contribuem para fazer de Regan e Goneril duas hipócritas afetadas, e de Cordélia, a favorita, uma pessoa que aprende o dom do silêncio paciente. Já sugeri que o modelo de Lear é o Salomão sombrio, encontrado em Eclesiastes e em A Sabedoria de Salomão, um expressionista cansado de eros, e de tudo o mais. As cruéis palavras de Lear a Cordélia - "Melhor seria / Não nasceres do que não me agradares" -

624

REI LEAR

são prelúdio condizente com uma trama em que, para todos os personagens, melhor seria não ter

nascido. Não é que tudo seja vaidade,- tudo é nada, menos do que nada. Será Lear culpado, ou mero fruto do seu tempo e lugar? "Ele sempre se conheceu muito pouco", Regan diz a Goneril, que responde: "O melhor e mais firme de sua vida sempre foi impensado". Das doze figuras principais em Rei Lear, oito morrem antes do final da peça (Lear, Cordélia, Edmundo, Gloucester, Goneril, Regan, Cornwall e Oswald), e o Bobo desaparece. Os sobreviventes, Edgar e Albany, pertencem a um outro tempo/ Kent, que em breve há de embarcar em sua última jornada, sem dúvida, seria considerado por Goneril um indivíduo de atitudes "impensadas", noção que aqui parece sugerir "entusiasmo", e não "impetuosidade" ou "destempero". As atitudes impensadas de Lear, mesmo quando extremamente destrutivas, resultam do entusiasmo, em contraste com o brilhantismo frio e calculista de Edmundo. Embora tendam à hipérbole, verdadeiras tempestades mentais, as metáforas mais freqüentes de Lear são, em parte, resgatadas por essa mesma grandiosidade, que reflete a magnitude da alma do Rei. Saliento aqui o resgate de uma figura de retórica porque nessa peça de extrema desolação pessoa alguma é salva, nem mesmo Lear. Cordélia, heroína trágica, não requer resgate, e a grande mudança observada em Lear, os lampejos de compaixão e sensibilidade social, no fundo, são conseqüências de seu entusiasmo, e não as transformações apontadas por Bradley e a maioria dos críticos que o seguiram. Edmundo confirma o paradigma shakespeariano da transformação final decorrente de uma auto-escuta, mas Lear é algo diferente, mesmo em Shakespeare: é o mais impressionante dentre todos os originais criados pelo poeta.

Nenhum outro personagem shakespeariano é representante tão legítimo da Autoridade, com efeito, da autoridade suprema. A Era do Ressentimento, em que o pobre Caliban é exaltado, fica perplexa e frustrada diante de Lear, que insiste em ser o principal símbolo de paternidade no Ocidente. com sabedoria de gênio, Shakespeare concede a Lear apenas filhas, e a Gloucester apenas filhos. Lear já se sai mal com filhas

625

#HAROLD BLOOM

- quanto mais com filhos! O que Shakespeare poderia fazer com uma Rainha Lear? Teria ela, como a lacônica esposa de Jó, aconselhado o marido desesperado, dizendo: "Renegue a Deus e morra"? Sabiamente, a Rainha é falecida antes do início da ação, sendo mencionada por Lear uma única vez, para incrementar a bravata em uma de suas tantas imprecações contra as filhas. Lear não é um estudo da redenção, mas do ato de ultrajar e sofrer ultraje,- é a perfeição shakespeariana no exercício da poética do ultraje, superando até mesmo Macbeth, na capacidade de cativar junto ao público uma identificação involuntária. A morte é o ultraje máximo por que cada um de nós deve passar, e a verdadeira profecia de Lear não denuncia a ingratidão filial, mas a Natureza, a despeito de ele insistir que fala em nome da Natureza. Sempre ultrajado, exceto durante o breve idílio em que se reconcilia com Cordélia, Lear apela, primordialmente, àqueles que têm plena consciência da própria mortalidade. O ressentimento, justificado ou não, é parte da psicologia social; a sensação de ser ofendido não precisa de qualquer componente social. Morremos como indivíduos, a despeito de nossa generosidade e de nossa consciência social. A intimidade peculiar que o Rei Lear tem conosco, como nosso pai morto, depende, em parte, de nossa empatia com respeito a essa referida sensação de ofensa. Hamlet, sempre adiante de nós, lida com poderes sobrenaturais, apesar de todo o seu ceticismo (e do nosso). Lear confunde-nos por estar tão próximo de nós, apesar de toda a sua grandeza. Exceto para os que têm firmes convicções transcendentais (Lear perde as suas), o único fenômeno que pode ser anteposto à mortalidade (além do estoicismo heróico) é o amor, seja de natureza familiar ou erótica. Nessa peça, conforme ressaltei ao analisar o personagem de Edgar, o amor é catastrófico. Problemas decorrentes do amor doméstico destroem Lear e Gloucester,. o desejo assassino e suicida que Goneril e Regan

sentem por Edmundo, a mais desgarrada das almas, só poderia levá-lo, agonizante, à conclusão de que fora amado. Shakespeare, sem qualquer remorso, faz do amor, a um só tempo, algo ultrajante e ultrajado, em um cosmo centrado na questão da grandeza (carente) de Lear.

626

REI LEAR

Deve ser a minha própria sensação de ultraje que me diz que os exemplos supremos da terceira idade em Shakespeare são Lear e Falstaff, uma desvairada justaposição.

Lear lamenta-se por ser idoso,- Falstaff evita negar a própria idade, afirmando-se eternamente jovem. Brincar em campos de batalha, fazer travessuras com Doll Tearsheet, envaidecer Gadshill por se tornar salteador, encenar esquetes em tavernas - será esse o estilo de vida de um velho? Será que Shakespeare tinha a intuição de que não passaria dos cinquenta e dois anos? Tenho em mim bastante . do espírito do século XIX para ver em Falstaff o retrato do artista como velho: extremamente inteligente, cômico, bondoso, vivaz, apaixonado como o autor dos Sonetos, rejeitado e melancólico. O personagem de Lear, criado bem mais tarde, não é, absolutamente, uma projeção autobiográfica. Nem mesmo o Bobo (especialmente o Bobo?) pode fazer Lear rir. Em Falstaff, a velhice é derrotada, até que o fracasso erótico faz de Sir John, novamente, uma criança que morre enquanto brinca com flores. A coroa de flores com que Lear adorna a própria cabeça é o triunfo de sua loucura, mais um episódio em uma velhice que é uma verdadeira derrocada.

Sempre que Lear se recorda de que tem mais de oitenta anos, o contraste com Falstaff fica acentuado, e Shakespeare, desse modo, aumenta a distância entre si e Lear.

Falstaff, mesmo depois de rejeitado, esforça-se para não internalizar o sofrimento, ao passo que Lear parece não ter defesa contra seu próprio patbos. Lear é o cerne do mundo que o cerca, como enfatizava Arthur Kirsch, ao comparar Lear e Koheleth, o pregador do Eclesiastes, sempre examinando seu próprio coração e sempre ali encontrando, como no mundo, a vaidade das vaidades. A coragem de Lear é, certamente, sua qualidade mais cativante, mas é sumamente importante reconhecer outros aspectos de sua grande personalidade, para não passarmos a vê-lo apenas como uma montanha de patbos, e sim como o mais trágico de todos os personagens dramáticos. É a grande imagem da autoridade, mas ele mesmo deprecia essa imagem, com grande deliberação: "Um cão é obedecido se ocupa um cargo". A verdadeira grandeza de Lear é outra: mesmo em sua espantosa teimosia, ele é sempre honesto, e seu exemplo ensina o afilhado Edgar a "Só

627

#HAROLD BLOOM

de emoção, não de dever, falar", palavras pronunciadas no final da peça. Em sua fúria infinita, Lear é infinitamente franco,- seu espírito grandioso não abriga a duplicidade. Rei da cabeça aos pés, ele é o menos maquiavélico dos monarcas shakespearianos, à exceção de Henrique VI, mais talhado para eremita do que rei.

Shakespeare arrisca o paradoxo de que o pior dos políticos por ele criado é o governante mais poderoso. Lear é nobre demais para se prestar à dissimulação, assim como Cordélia, sua verdadeira filha. A grandeza que os dois têm em comum é sua mútua tragédia, quando o que há de melhor é posto a perder. Eis um dos segredos da tragédia shakespeariana: nelas estamos além do bem e do mal, porque não somos capazes de estabelecer entre o bem e o mal uma distinção meramente natural, ainda que Lear e Edmundo, em suas maneiras opostas, criam que isso seja possível. A imensa generosidade de espírito observável em Lear, que faz com que ele ame em demasia, o impele a exigir amor demais. Outros modismos acadêmicos e teatrais surgirão, mas Lear sempre há de ressurgir como o maior dos cétricos criados por Shakespeare, superando até mesmo Hamlet, como embaixador da morte junto a nós. Charles Lamb, meu precursor na convicção de que "Lear é, basicamente, impossível de ser

representado no palco", insistia que a grandeza do personagem é uma questão de dimensão intelectual, por exemplo, quando o Rei identifica sua idade com a dos céus. Lamb queria dizer que a imaginação de Lear, embora enferma, é mais saudável do que a de Macbeth, e que a mesma ainda tem algo da força profética da imaginação do Rei Escocês. Lear não é dos maiores intelectos inventados por Shakespeare; nessa peça, intelecto é reservado a Edmundo. Mas a imaginação de Lear, e a linguagem por ela engendrada, é a maior e a mais normativa em todo o cânone shakespeariano. Aquilo que Lear imagina, imagina muito bem, mesmo na loucura, na fúria do inferno que ele invoca para si mesmo. Sem Lear, a invenção do humano feita por Shakespeare não teria feito jus à capacidade de representação do poeta. Como pode a crítica categorizar a questão da grandeza em um personagem literário? A serviço de ideologias, a crítica, atualmente, sequer tenta fazê-lo, mas, para ser adequada a Shakespeare, qualquer análise

628

REI LEAR

racional e sensível deve encarar a questão da grandeza, tanto nos protagonistas como no criador. Rei Lear, pedra de toque do sublime, esvazia-se se a grandeza de Lear for reduzida ou negada.

Na vida, muitas vezes, somos enganados,- a grandeza de amigos e figuras políticas não sobrevive a um exame mais criterioso. Aqueles que partem de uma premissa que nega a existência da grandeza talvez não percebam a grandeza de Lear. Mas que pessoas serão essas, que não têm sequer o sonho da grandeza? Por assim sonhar, Johnson gostava imensamente de Falstaff, e, também, porque Falstaff mantinha longe a melancolia, demônio que atormentava o crítico. Nenhum de nós poderá amar Lear: não somos Cordélia, Edgar, o Bobo, Gloucester, Kent, nem Albany, tão culpado. Mas duvido que alguém possa deixar de perceber a sublimidade de Lear. Shakespeare emprega toda a sua exuberante genialidade na construção da grandeza de Lear, esplendor que vai além do de Salomão. As falas de Lear estabelecem medidas que personagem algum pode aproximar,- os limites da capacidade de afeto do ser humano são sempre superados pelo Rei. Sentir o sofrimento de Lear é chegar ao ponto máximo da nossa própria angústia e dor/ a terrível intimidade em que Lear insiste em penetrar é-nos intolerável, como atestou Johnson. Já salientei que essa intimidade decorre do fato de Lear usurpar a experiência de cada um de nós com relação ao pai, ou à paternidade. Agora, esboçarei melhor o argumento. O "Lear pai", graças à ousadia de Shakespeare, sempre invoca o Deus Pai, metáfora ocidental hoje em dia renegada em todas as universidades bem como nas igrejas mais esclarecidas. Não espero que críticos feministas (de ambos os sexos) aceitem tais evocações, mas repudiar Lear é um gesto que há de custar caro, pois algo mais do que o patriarcado cai por terra com a ruína do Rei Lear. Em toda a literatura, inclusive na Bíblia, não há voz que expresse sentimentos mais sinceros do que a de Lear, e descartar a grandeza de Lear é abandonar parte de nossa capacidade de sentir emoção.

A linguagem de Lear atinge a apoteose nos extasiantes diálogos com um Gloucester cego (ato IV, cena vi), quando o rei enlouquecido entra em cena "enfeitado fantasticamente com flores selvagens". Essa centena de versos constitui uma das investidas de Shakespeare contra os limites

629

#HAROLD BLOOM

da arte, principalmente, porque o patos neles contido não tem precedentes. Depois que Gloucester reconhece a voz de Lear, o rei canta uma denúncia tão extrema contra as mulheres que ele mesmo pede bálsamo para adoçar-lhe a imaginação doentia:

Rei dos pés à cabeça: ^

Quando eu olho, vê o súdito tremer.

Perdôo a vida desse. Qual seu crime?

Adultério?

Não morrerá: por adultério? Não:

A garriça o comete, e a mosca de ouro

Dá-se à luxúria à minha frente.

Que grasse a cópula,- o bastardo Edmund (sic)

Foi melhor pra seu pai que minhas filhas

Geradas legalmente. Eia aos devassos!

Faltam-me tropas. A que assim cicia

Fala de neve no rosto entre as pernas,

Finge virtude mas sacode toda

Ouvindo o nome do prazer,-

Nem puta nem ganhão se atira

corn apetite mais escandaloso.

Da cintura para baixo são centauros

Mesmo mulheres mais pra cima:

Deuses são só da ilharga para cima,-

Pra baixo só há demos, negro inferno,

É a fonte do enxofre - queima, escalda,

Fede e consome,- é só vergonha,- pah!

Dá-me um pouco de almíscar, boticário,

Pradoçar a imaginação.

[IV.vi.]

Shakespeare, que, em absoluto, não tinha ódio às mulheres, arrisca esse momento extremo,

precisamente, porque a autoridade de Lear fracassa no que se achava mais

sólida-, no relacionamento do Rei com

630

REI LEAR

as filhas. Goneril e Regan roubam-lhe a autoridade,- a natureza das duas aproxima-se da idéia que

Edmundo, e não Lear, tem da natureza,- portanto, a repulsa do rei

enlouquecido parte da própria natureza, e não está ligada à idéia mas ao fato da diferença sexual. O

público, de ambos os sexos, que assistia às peças de Shakespeare

conhecia a gíria segundo a qual "inferno" significava Vagina", mas é possível que Lear tenha

chocado até os que se divertiam com a representação da loucura. Nenhum

exorcismo que se aplicasse exclusivamente às mulheres poderia resolver os problemas de Lear,-

todo velho, conforme escreveu Goethe, é um Rei Lear, exorcizado pela

própria natureza. As palavras "adoçar a imaginação" contêm o pathos mais tocante desse trecho,

uma vez que sugerem o mesmo Lear que, em breve, proclama a Gloucester:

"[...] Nisso se vê / A grande imagem da Autoridade: / Um cão é obedecido se ocupa um cargo".

Esse Lear é, tão-somente, louco como William Blake era louco: profeticamente, contrário à natureza

e à sociedade. Edgar, desesperado ante o sofrimento do padrinho,

diz, em um aparte, "Razão na loucura", mas essa não é, necessariamente, a perspectiva do público.

Mais uma vez, como William Blake, a profecia de Lear faz convergir

razão, natureza e sociedade em uma grande imagem negativa, a autoridade inautêntica desse grande

palco de bobos. Nascemos chorando, sabendo, como Lear, que a criação

e a queda são simultâneas. Essa constatação perdura em Macbeth, em que, novamente, a ação se dá

no mundo que os gnósticos antigos denominavam kenoma, ou "vazio".

O que pode constituir paternidade no kenoma? Os espelhos e a paternidade são igualmente

abomináveis, de acordo com Borges, o gnóstico moderno, porque multiplicam

as imagens de homens e mulheres. A terrível sabedoria de Lear, longe de ser patriarcal, é tão

antipatriarcal quanto A Sabedoria de Salomão e o Eclesiastes, cujo

conceito de " vaidade" é semelhante ao de Vazio" observado nos gnósticos. "Não vem nada de nada"

poderia ser o lema da paternidade na peça de Lear. Somente Cordélia

pode refutar tal desespero, e Lear profetiza o que há de mais sombrio na trama, quando ressurgir da loucura para ver Cordélia e dizer: "Sei que és espírito. Quando morreste?".

631

#26

MACBETH

A tradição teatral fez de Macbeth a mais desventurada das peças shakespearianas, especialmente para os que nela atuam. O próprio Macbeth pode ser visto como o mais desventurado dos protagonistas shakespearianos, precisamente por ser o mais imaginoso.

Verdadeira máquina mortífera, Macbeth é dotado de inteligência abaixo da média, mas a sua capacidade de fantasiar é tamanha que mais se parece com a do próprio autor. Peça alguma de Shakespeare - nem mesmo Rei Lear, Sonho de uma Noite de Verão ou A Tempestade - cerca-nos de tão profunda fantasmagoria. Em Sonho de uma Noite de Verão e A Tempestade a magia é absolutamente crucial, ao passo que, em Rei Lear, não há magia ou bruxaria aparentes, embora cheguemos a suspeitar da presença de tais elementos, pois a ação apresenta uma intensidade alucinatória.

Em Macbeth, embora ubíqua, a bruxaria não é capaz de alterar os fatos, mas a alucinação é capaz de fazê-lo - e o faz. A magia tosca encontrada na peça é fruto exclusivo da criação de Shakespeare, que, mais do que nunca, dá asas à imaginação, em busca do limite moral da mesma (se é que tal limite existe). Não estou sugerindo que Macbeth represente Shakespeare, assim como Falstaff e Hamlet, com grande complexidade, podem representar determinados aspectos interiores do poeta-dramaturgo. Mas no sentido renascentista da palavra "imaginação" (diferente do nosso), Macbeth pode ser visto como um representante da imaginação de Shakespeare, faculdade que deve ter assustado Shakespeare, e

632

MACBETH

que a nós causa terror, quando lemos ou assistimos a uma montagem dessa peça, que tanto depende dos horrores da imaginação. Imaginação (ou fantasia) é questão ambígua para Shakespeare e seus contemporâneos, implicando, ao mesmo tempo, verve poética, como uma espécie de substituto da inspiração divina, e um abismo aberto em meio à realidade, quase um castigo pela permuta do sagrado pelo secular Shakespeare atenua a aura negativa da fantasia em outras peças, mas não em Macbeth, que vem a ser a tragédia da imaginação. Embora a peça proclame, em triunfo, "O tempo está livre", quando Macbeth é morto, as inescapáveis reverberações que sentimos ao fechar o livro, ou ao deixar o teatro, pouco têm a ver com a nossa liberdade.

Ao morrer, Hamlet toma-se livre, talvez, fazendo crescer a nossa sensação de liberdade, mas a morte de Macbeth liberta-nos bem menos. A reação universal a Macbeth decorre do fato de identificarmos-nos com ele, ou, pelo menos, com a sua imaginação. Ricardo III, Iago e Edmundo são heróis-vilões, mas será um equívoco assim classificar Macbeth. Para os três heróis-vilões, perversidade é motivo de prazer, enquanto Macbeth sofre intensamente ao constatar que causou - e que está fadado a seguir causando - o mal. De modo chocante, Shakespeare faz de nós Macbeths, - nossa identificação com o personagem é, igualmente, involuntária e inevitável. Todos possuímos, embora em graus distintos, imaginação profética, - em Macbeth, esse tipo de imaginação tem um valor absoluto. O personagem nem bem se dá conta de uma ambição, uma aspiração, ou um desejo, e já é capaz de ver a si mesmo cometendo o crime que, equivocadamente, satisfaz a referida ambição. Macbeth aterroriza-nos, em parte, porque nossa imaginação tem um lado assustador, fazendo-nos parecer assassinos, ladrões, usurpadores ou estupradores. Por que não conseguimos resistir à identificação com Macbeth? O protagonista domina a peça de maneira tão absoluta que não temos a quem mais recorrer. Lady Macbeth é personagem forte, mas Shakespeare a retira do palco após a quarta cena do terceiro ato, exceto por

ocasião do breve momento em que ela surge, em estado de loucura, no início do quinto ato. Shakespeare mata Mercúcio para impedi-lo de roubar a cena em Romeu e Julieta, e faz da morte de Falstaff objeto do

633

#HAROLD BLOOM

relato de terceiros, para impedir que Sir John ofusque um Hal "certinho", no final de Henrique V. Depois que Lady Macbeth sai de cena, a única e grande presença no palco é Macbeth. Sabiamente, Shakespeare não tenta individualizar Duncan, Banquo, Macduff e Malcolm. Em suas breves aparições, o porteiro bêbado, o filho de Macduff e a própria Lady Macduff são mais marcantes do que todos os coadjuvantes da peça, envolvidos em uma mesma cortina de fumaça. Uma vez que a Macbeth cabe um terço das falas, e que o papel de Lady Macbeth é, por assim dizer, truncado, a intenção de Shakespeare quanto à recepção da peça parece clara: cabe-nos empreender uma jornada ao mais nefasto interior de Macbeth, onde encontramos a nós mesmos, naquilo que temos de mais autêntico e estranho, como assassinos em espírito e do espírito.

O horror contido na peça, analisado por Wilbur Sanders com tanta competência, é proposital e salutar. Se somos levados a nos identificar com Macbeth, ainda que ele nos aterrorize (e aterrorize a si mesmo), é porque somos, igualmente, aterrorizantes. Na contramão da fórmula trágica aristotélica, Shakespeare inunda-nos com temorepena, não para nos purgar, mas com um propósito sem propósito, o qual interpretação alguma será capaz de explicar. A sublimidade de Macbeth e de Lady Macbeth é irresistível,- trata-se de personalidades convincentes e valorosas, além de profundamente apaixonadas. Aliás, com incomparável ironia, Shakespeare apresenta-os como o casal mais feliz de toda a sua obra dramática. E os dois nada têm de demoníacos, a despeito dos terríveis crimes que cometem e da merecida catástrofe que sobre eles se abate. A peça em que estão inseridos é de tal modo abreviada (aproximadamente, a metade da extensão de Hamlet) que não temos tempo de confrontar-lhes a descida ao inferno.

Macbeth apresenta uma espantosa unidade de enredo, personagens, tempo e lugar, costurados com mais perícia do que em qualquer outra peça shakespeariana. O cosmo da trama é mais drástico e alienado até mesmo do que o de Rei Lear, em que a Natureza é ferida tão profundamente. Rei Lear é pré-cristã, enquanto Macbeth, nitidamente medieval e católica, parece menos localizada na Escócia do que no kenoma, o vazio cosmológico do mundo, segundo a descrição dos antigos hereges

634

MACBETH

gnósticos. Shakespeare tinha algum conhecimento de gnosticismo, através da Hermética de Giordano Bruno, embora, a meu ver, haja pouca, ou mesmo nenhuma, possibilidade de uma influência direta de Bruno em Shakespeare (apesar das interessantes conjecturas de Francês Yates). No entanto, o horror gnóstico ao tempo parece ter-se infiltrado em Macbeth, vindo da natureza absolutamente universal da consciência de Shakespeare. Somos atirados no mundo de Macbeth, um calabouço que serve tanto aos tiranos quanto às vítimas. Se Rei Lear é pré-cristã, Macbeth é, estranhamente, pós-cristã. Como vimos, insinuações cristãs rondam os pagãos em Lear, ainda que sem propósito ou conseqüência. Apesar das alusões desesperadas feitas por vários personagens, Macbeth nega qualquer pertinência à revelação cristã. Macbeth é o "homem sanguinário", abominado nos Salmos e em outros trechos da Bíblia, mas, dificilmente, poderá ser relacionado à perversidade bíblica. Seus crimes nada têm de, especificamente, anticristãos,- ofendem toda e qualquer visão do sagrado e do moral de que a história humana tem conhecimento. Talvez, por isso, Trono de Sangue, de Akira Kurosawa, seja a melhor versão cinematográfica de Macbeth, embora a mesma tanto se distancie das especificidades da peça shakespeariana. A tragédia de Macbeth, assim como a de Hamlet, de

Lear e de Otelo, é tão universal que um contexto estritamente cristão ser-lhe-á inadequado. Em diversas oportunidades tenho aqui apresentado minha conclusão de que Shakespeare, em toda a sua obra, propositadamente evita (ou mesmo toma confusos) os parâmetros cristãos, estando longe de ser um poeta-dramaturgo devoto,- não há Sonetos Religiosos compostos por Shakespeare. Até o Soneto 146 ("Pobre alma, centro do meu barro em erro")* trata-se de um poema ambíguo, especialmente, o décimo primeiro verso, crucial: "Compra o divino ao vender hora impura". Será que Shakespeare "acreditava" na ressurreição do corpo? Não saberíamos, mas nada encontro nas peças ou nos poemas que indique uma visão sobrenaturalista da parte do autor,- antes, encontro mais o que sugere um niilismo pragmático. Não há conforto espiritual maior a ser obtido

Tradução de Jorge Wanderley, op cit., p. 323. [N.T.]

635

#HAROLD BLOOM

junto a Macbeth com relação a qualquer das outras grandes tragédias. com sutileza, Graham Bradshaw defende a hipótese de que o terror em Macbeth é cristão, mas endossa as reflexões de Nietzsche sobre a peça em Aurora (1881). Eis a seção 240, de Aurora-. Da moralidade da cena - Aquele que imagina que o teatro de Shakespeare produziu efeito moral e que a visão de Macbeth afasta irresistivelmente dos perigos da ambição, engana-se: engana-se ainda se pensa que o próprio Shakespeare sentiu como ele. Quem possui verdadeiramente uma ambição furiosa, contempla aí, voluptuosamente, a sua imagem,- e quando o herói aparece, vítima da sua paixão, isso constitui primeiramente o mais condimentado ingrediente na bebida ardente desta volúpia. Sentiu o poeta de outra maneira? com que altivez real, sem nada de libertino, o ambicioso percorre a sua carreira, uma vez realizado o seu audacioso crime! E só então que ele exerce a sua atração "demoníaca" e impele as naturezas semelhantes a imitá-lo: - demoníaco quer dizer aqui: com desprezo de interesse e da vida em benefício de uma idéia e de um instinto. Pensais pois que Tristão e Isolda deram uma lição contra o aúliério porque morreram os dois? Seria virar os poetas de cabeça para baixo: eles que, sobretudo como Shakespeare, são apaixonados da paixão em si e de modo algum das disposições mórbidas que a acompanham quando o coração não tem na vida mais do que uma gota no fundo do copo. Eles não tomam a sério a falta e o seu fim terrível, Shakespeare, tal como Sófocles (no Ajax, Filocteto, Édipo): tão fácil teria sido, nos casos precedentes, fazer da falta a alavanca do drama, justamente como procuraram evitá-lo. O poeta trágico deseja tão pouco prevenir contra a vida através da imagem que dá! Ele exclama, pelo contrário: "O encanto de todos os encantos é esta existência apaixonada, mutável, perigosa, sombria e muitas vezes incadeada (sic) de sol! E a aventura de viver, - tomais este ou aquele partido na vida, ele manterá sempre esta característica!"

- Assim fala ele, do interior de uma época agitada e forte que

636

MACBETH

semi-embriaga e atordoa com a sua abundância de sangue e de energia, - de uma época pior do que a nossa: eis por que somos obrigados a modificar e a adaptar a nós o objectivo (sic) de um drama Shakespeareano (sic), quer dizer a não o compreender.* Nietzsche remete-se aqui à máxima de William Blake: a grande arte é amoral, "exuberância é beleza". Decerto, Macbeth excede em sangue e energia,- o terror da peça pode ser mais cristão do que grego, ou romano, mas é tão primevo que me parece mais xamanista do que cristão, assim como o "divino", no Soneto 146, parece-me mais platônico do que cristão. Dentre todas as peças shakespearianas, Macbeth é a grande "tragédia de sangue", não apenas quanto aos assassinatos, mas quanto às implicações da sanguinária imaginação do protagonista. Macbeth, o usurpador, move-se em meio a uma fantasmagoria de sangue: sangue é o componente básico de sua imaginação. Macbeth

percebe que é o sangue que lhe faz oposição, e que essa força oposta o impele a derramar mais sangue: "Haverá sangue. / Dizem que o sangue pede sangue".**

Macbeth pronuncia essas palavras em seguida ao confronto com o fantasma de Banquo e, como de hábito, a coerência de sua imaginação é mais forte do que a confusão instalada em seu raciocínio. Ausurpação perpetrada por Macbeth extrapola os princípios políticos do reino e põe em risco a bondade natural do casal, por eles abandonada, e que Macbeth eliminaria, até em nível cosmológico, se fosse capaz de fazê-lo. Essa bondade natural e a acepção básica da palavra "sangue" podem ser consideradas cristãs, mas o cristianismo é religião revelada por Deus, e Macbeth revolta-se contra a natureza borde imaginada. Essa noção toma o cristianismo tão irrelevante em Macbeth como em Rei Lear, e em todas as tragédias shakespearianas. Otelo, cristão convertido, não peca contra o cristianismo, mas contra a sua própria natureza, enquanto Hamlet, embora sendo, ele próprio, a apoteose dos dons naturais, não consegue Aurora. Tradução de Rui Magalhães. Porto- RÉS - Editora, Lda., s.d., p. 155-6 [N.T.] *Madetb. Tradução de Manuel Bandeira. Segunda Edição. São Paulo: Editora Brasdiense, 1989. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

637

#HAROLD BLOOM

agir de acordo com eles. Não estou aqui propondo que Shakespeare seja gnóstico, niilista, ou um vitalista nietzschiano três séculos antes de Nietzsche. Mas, como dramaturgo, ele é tudo isso - tanto quanto cristão. Conforme já dei a entender, Macbeth não é uma celebração da imaginação de Shakespeare,- tampouco tragédia cristã.

Ao escrever Macbeth, Shakespeare, que sabia tudo o que sabemos - e muito mais - (a humanidade jamais desistirá de tentar alcançá-lo), há muito exorcizara Marlowe e, junto com Marlowe, a tragédia cristã. Macbeth nada tem em comum com Tamerlão ou Fausto. A natureza que Macbeth mais fere é a dele próprio, mas, embora logo se dê conta disso, recusa-se a seguir Lady Macbeth, na trajetória de loucura e suicídio.

Tanto quanto Sonho de uma Noite de Verão e A Tempestade, Macbeth é peça visionária, tragédia visionária, por mais difícil que nos seja aceitar a hipótese de um gênero dramático tão estranho. Macbeth é um profeta involuntário, quase um médium, extremamente vulnerável aos espíritos da noite. Lady Macbeth, de início, mais arrojada

do que o marido, entra em declínio psíquico por motivos de ordem visionária. O potencial dos Macbeth é tão sublime - sendo eles as figuras de ardor erótico que são

-, que as suas ambições políticas e dinásticas parecem estar, grotescamente, aquém do seu desejo mútuo. Por que anseiam pela coroa? O Ricardo in criado por Shakespeare,

ainda marloviano, busca a satisfação que uma coroa pode lhe proporcionar, mas o casal Macbeth não apresenta um maquiavelismo açodado, tampouco são sádicos ou tão-somente

obcecados pelo poder. O desejo ardente que sentem um pelo outro é também o desejo pelo trono, desejo esse que constitui uma vingança nietzschiana contra o tempo

e contra a irrefutável declaração do tempo: "passou". Shakespeare não esclarece a questão de o casal não ter filhos. Lady Macbeth menciona ter amamentado uma criança

já falecida,- presumivelmente, a criança seria sua. Não temos qualquer informação de que Macbeth seja seu segundo marido, mas ele bem pode o ser. Ele a exorta a

ter apenas filhos homens, por admirar-lhe a coragem

638

MACBETH

" máscula", mas, na prática, os dois parecem não querer ter filhos, e Macbeth ainda manda matar Fleance, filho de Banquo, e destrói os filhos de Macduff. Freud, mais

brilhante ao analisar Macbeth do que Hamlet, considera a ausência de filhos a maldição que leva Macbeth a matar e usurpar. Shakespeare deixa a situação um tanto

indefinida,- é difícil imaginarmos Macbeth como pai, sendo ele tão dependente de Lady Macbeth. Antes de enlouquecer, ela parece ser não apenas esposa, mas

mãe de Macbeth.

De todos os protagonistas trágicos criados por Shakespeare, Macbeth é o menos livre. Conforme salienta Wilbur Sanders, em suas ações, Macbeth parece empurrado. Estejam Nietzsche e Freud certos ou não, Shakespeare, ao acreditar que somos impelidos por forças involuntárias, antecipa Nietzsche nessa convicção. Sanders segue Nietzsche, ao concluir que Macbeth carece de vontade própria, em contraste com Lady Macbeth, que é pura vontade, até o momento em que se desintegra. A perspectiva de Nietzsche pode constituir uma indicação do modo diferente com que os Macbeths almejam a coroa: ela a deseja,- ele nada deseja. Paradoxalmente, ela se desintegra, ao passo que ele se torna cada vez mais assustador, aterrorizando a todos, inclusive a si mesmo, à medida que se transforma no nada por ele próprio projetado. E, no entanto, esse nada é sempre um sublime negativo, cuja grandeza faz jus à dignidade da perspectiva trágica. O enigma de Macbeth, como drama, estará sempre relacionado à intrigante simpatia que o protagonista desperta. Shakespeare previu a nossa cumplicidade com Macbeth, uma espécie de Mr. Hyde, enquanto nós somos Dr. Jekyll. A fascinante narrativa de Stevenson deixa claro que Hyde é mais jovem do que Jekyll, tão-somente porque a carreira de Jekyll é curta, com relação ao mal, embora longa, com relação ao bem. A estranha sensação de que, de certo modo, em seus atos, Macbeth é mais jovem do que nós é análoga à ficção de Stevenson. Por mais (ou menos) virtuosos que formos, receamos que Macbeth, como Mr. Hyde, possa instigar o nosso potencial de cometer o mal. O pobre Jekyll acaba transformando-se em Mr. Hyde, não mais conseguindo retornar à sua verdadeira identidade,- a arte de Shakespeare reside na capacidade de nos sugerir um destino semelhante.

639

#HAROLD BLOOM

Será Shakespeare- de uma maneira ou de outra -, igualmente, um Dr. Jekyll, e Macbeth seu Mr. Hyde? Como poderia deixar de sê-lo, se considerarmos o sucesso com que Shakespeare alcança o sublime negativo universal, ao imaginar aquilo que Macbeth imagina? Tanto quanto Hamlet, com quem tem estranha afinidade, Macbeth projeta uma aura de intimidade: com o público, com os malfadados atores e com o autor. Segundo os críticos formalistas - de ontem e hoje -, personagem algum é maior do que a peça em que está inserido, uma vez que o personagem é "apenas" um papel a ser representado por um ator. Espectadores e leitores são menos formalistas: Shylock, Falstaff, Rosalinda, Hamlet, Malvílio, Macbeth, Cleópatra (e tantos outros) podem, perfeitamente, ser transferidos a contextos diferentes daqueles que os cercam. Sancho Pança, como demonstrou Kafka na extraordinária parábola "A Verdade sobre Sancho Pança", pode tomar-se o criador de Dom Quixote. E preciso que surja entre nós um novo Kafka, ainda mais borgesiano, para mostrar-nos Antônio como criador de Shylock, ou o Príncipe Hal como o pai de Sir John Falstaff. Considerar Macbeth maior do que a peça por ele protagonizada em nada deprecia esta que é a minha favorita em toda a obra dramática de Shakespeare. A concisão de Macbeth é cruel, e os estudiosos que a supõem truncada, ou parcialmente escrita por Thomas Middleton, deixam de perceber a sombria intenção de Shakespeare. O elemento que, notoriamente, domina essa peça, mais do que qualquer outra do cânone shakespeariano, é o tempo, não o tempo no sentido misericordioso cristão, i.e., como eternidade, mas o tempo voraz, a morte encarada, niilisticamente, como o fim. Até o presente, crítico algum foi capaz de distinguir entre morte, tempo e Natureza em Macbeth; Shakespeare funde de tal modo esses elementos que ficamos absolutamente aturdidos. Ouvimos vozes que conclamam a fórmula da salvação, embora jamais de modo convincente, se comparadas à de Macbeth, ao falar da noite e do túmulo. A rigor, os indivíduos presentes em Macbeth são "guerreiros cristãos", como certos críticos gostam de acentuar, mas o catolicismo medieval escocês de tais personagens é superficial. O reino,

MACBETH

conforme o caso de Rei Lear, é uma espécie de deserto cosmológico, uma Criação que implica a perda da graça.

Macbeth é uma espécie de noturno,- a Escócia da peça é mais uma região mitológica setentrional do que a terra do monarca que é patrono de Shakespeare. Sem dúvida, o Rei Jaime I motivou alguns aspectos da peça, mas não o ponto central: que a noite usurpou o dia. O assassinato é a ação mais característica em Macbeth, e as vítimas não são apenas o Rei Duncan, Banquo, Lady Macduff e seus filhos. Nitidamente, todos - os personagens são alvos potenciais do casal Macbeth. Shakespeare, quem sabe, em Tito Andrônico, tendo ironizado as atrocidades cometidas em cena aberta nas obras de outros dramaturgos, em Macbeth, lida com a questão do assassinato de modo bem mais sutil. Não se trata, exatamente, de sermos nós, espectadores, as vítimas em potencial. Pior do que isso, o Macbeth que temos dentro de nós pode nos levar a cometer um ou dois assassinatos mentalmente.

Não me ocorre qualquer outra obra literária dotada da capacidade de contagiar de Macbeth, exceto Moby-Dick, de Herman Melville, romance épico profundamente influenciado pela peça shakespeariana. Ahab é outro maníaco visionário, obcecado com o que lhe parece uma ordem maligna universal. Ahab destrói a máscara das aparências naturais, como c faz Macbeth, mas a Baleia Branca não é vítima fácil. Tanto quanto Macbeth, Ahab enfurece-se diante do demônio que o engana, mas o profeta de Ahab, o arpoador páriseo de nome Fedallah, é bem mais ambíguo do que as Bruxas. Identificamo-nos com o Capitão Ahab de modo menos ambivalente do que com o Rei Macbeth, visto que Ahab não é assassino nem usurpador,- em todo caso, Ahab é tão destruidor quanto Macbeth: todos a bordo do Pecjuod, à exceção de Ismael, o narrador, sucumbem em consequência da busca comandada por Ahab. Melville, perspicaz intérprete de Shakespeare, toma emprestado para Ahab a imaginação fantasmagórica e profética de Macbeth, de maneira que tanto Ahab quanto Macbeth tomam-se destruidores do mundo. A charneca escocesa e o Oceano Atlântico se confundem: tomam-se contextos onde forças sobrenaturais desafiam uma consciência sublime,

641

#HAROLD BLOOM

que tenta, em vão e sem sorte, resistir, sendo fragorosamente derrotada. Talvez, Ahab, Prometeu norte-americano, seja mais herói do que vilão, ao contrário de Macbeth, que deixa de merecer a nossa admiração, embora jamais a nossa involuntária simpatia.

3

Para Hazlitt, a "única certeza [de Macbeth] é o momento presente". À medida que a ação da peça transcorre rumo à catástrofe, tal certeza toma-se cada vez mais comprometida, e a ansiedade apocalíptica de Macbeth leva Victor Hugo a identificá-lo com Nimrod, o primeiro caçador de almas encontrado na Bíblia. O paralelo parece justificado: a chocante vitalidade de Macbeth confere ao mal força e majestade bíblicas, engendrando o paradoxo de que a peça parece cristã não por exprimir benevolência, mas porque as idéias do mal nela contidas desafiam explicações meramente naturalistas. Somente a mais negativa das teologias, uma teologia que exclua a Encarnação, poderá ser aplicada a Macbeth. O cosmo de Macbeth, como o de Moby-Dick, desconhece o Salvador,- a charneca e o mar são imensas mortalhas, de onde os mortos não ressuscitarão. Deus é banido de Macbeth e de Moby-Dick, assim como de Rei Lear. Banido, não negado ou morto,- Macbeth reina em um vazio cosmológico em que Deus está perdido, longe demais para ser invocado. Assim como em Rei Lear, em Macbeth, os momentos da criação e da perda da graça se confundem. A natureza e o homem passam a sofrer a ação do tempo a partir do ato da criação. Ninguém quer ver as Bruxas excluídas de Macbeth, devido à sua importância dramática, mas a visão cosmológica que prevalece na

peça as toma um tanto desnecessárias.

Entre o que Macbeth imagina e os atos por ele praticados existe tão-somente um intervalo de tempo, durante o qual o protagonista parece carecer de vontade própria.

As Bruxas, musas de Macbeth, passam a responder pela vontade do protagonista,- não podemos concebê-las aparecendo a Iago ou a Edmundo, ambos dotados de grande vontade própria. Estes não são vazios,- Macbeth o é. O que se sucede com Macbeth é inevitável, a despeito de toda a sua culpa, e peça

642

MACBETH

alsuma de Shakespeare segue uma cadência tão acelerada, nem mesmo as farsas escritas em início de carreira (conforme Coleridge já observava) Talvez, tal ritmo incrementalmente o horror da peça,- a mente parece incapaz ante o universo da morte, cosmo digno da fantasmagoria de Macbeth e das Bruxas.

Shakespeare confere pouca capacidade de cognição aos personagens de Macbeth, e ao protagonista menos que a todos. A força do intelecto de Hamlet, Iago e Edmundo não concerne a Macbeth, nem à peça por ele protagonizada. Em Macbeth, Shakespeare dispersa a energia mental, de maneira que nenhum personagem, isoladamente ou em grupo, é capaz de chegar a um entendimento da tragédia em questão. Em Macbeth, o intelecto está ausente, tendo abandonado tanto os humanos quanto os espíritos, e erra como bem quer, percorrendo, caprichosamente, os cantos mais remotos do vazio cosmológico. Coleridge detestava a cena do Porteiro (ato II, cena in), com as célebres batidas à porta, e preferia não dar ouvidos à premência cognitiva das mesmas. O intelecto bate à porta, e entra em ação, no primeiro e único momento cômico da peça. Shakespeare recorre ao principal comediante de sua companhia (presumivelmente, Robert Armin) para introduzir um toque de amenidade em uma peça que usa o sobrenatural e a fantasmagoria da morte e do poder para nos intimidar:

O PORTEIRO

Irra! Batem deveras! Homem que fosse porteiro do Inferno teria grande prática de dar à chave.

(Batem.) Toe, toe, toe! Quem é, em nome de Belzebu? - E um lavrador

que se enforcou porque esperava uma boa colheita. - Entra, homem dependente do tempo, e traze lenços em quantidade, porque aqui há de suar na labuta. (Batem.) Toe,

toe, toe! Quem é, em nome do outro demônio? - À fé, um jesuíta capaz de jurar por qualquer um dos pratos da balança contra o outro prato,- que traiu quanto pôde

por amor de Deus, mas não conseguiu intrujar o Céu. Entra, jesuíta. (Batem.) Toe, toe, toe! Quem é? - É um alfaiate inglês que vem para cá porque achou meio de furtar

aparas no .-

643

#HAROLD BLOOM

pano de uns calções franceses. - Entra, alfaiate. Aqui podes esquentar bem o teu ferro de engomar.

(Batem.) Toe, toe, toe! Não há um minuto de sossego! Quem é? Mas

este lugar é frio demais para Inferno. Não quero mais saber de ser porteiro do demo. Tive foi a idéia de dar entrada a alguns sujeitos de todas as profissões que

lá se vão por caminho de flores à fogueira eterna. (Batem.) Um momento, um momento! Por favor, lembrai-vos do porteiro.

[II.iii.]

Em alegre embriaguez, o Porteiro abre a Macduff e Lennox as Portas do Inferno: o matadouro onde Macbeth exterminara o bondoso Duncan. E cabível imaginarmos o próprio

Shakespeare arrepiando-se com as palavras "um lavrador que se enforcou porque esperava uma boa colheita", uma vez que investir em grãos era uma das formas de especulação

financeira que mais agradava ao poeta. Grande humor decorre do contraste profético entre o Porteiro e Macbeth. Responsável pela guarda das "Portas do Inferno", o

Porteiro, fazendo estardalhaço, saúda um jesuíta, que seria alguém como o Padre Garnet, que

afirmava ter o direito de dar respostas equívocas, de modo a evitar a auto-incriminação durante o processo sobre a Conspiração da Pólvora, no início de 1606, ano da primeira montagem cênica de Macbeth. Historicizar Macbeth como uma reação à Conspiração da Pólvora, a meu ver, prejudica o esclarecimento da peça, pois o comentário de Shakespeare sempre transcende o momento histórico em que está inserido. Mais tarde, na quinta cena do quinto ato, quando a Floresta de Birnam avança em direção a Dunsinane e o protagonista começa a "desconfiar das profecias / Equívocas do demo, que nos mente / Sob a cor da verdade", somos levados a contrastar o porteiro com o próprio Macbeth, que nos faz lembrar o empregado beberrão. De Quincey limitava a sua análise das batidas à porta em Macbeth ao impacto cênico causado pelas mesmas, mas, como mestre da retórica, deveria ter prestado mais atenção ao diálogo do Porteiro com Macduff, em que o primeiro brinca com a idéia da "mentira", ao explicar que o álcool provoca três efeitos:

644

MACBETH

PORTEIRO

Ora, meu senhor, nariz vermelho, sono e vontade de urinar. Quanto à luxúria, a bebida incita-a e reprime-a ao mesmo tempo: provoca o desejo, mas impede-lhe a execução.

Por isso se pode dizer que a bebida em demasia é um verdadeiro logro para a luxúria, pois suscita-a e frustra-a, instiga-a e corta-a, persuade-a e desanima-a, arma-a e desarma-a. Em conclusão: engambela-a, adormecendo-a, derruba-a e vai-se embora.

[II.iii.]

A embriaguez é vista como uma mentira, pois, a um só tempo, provoca a luxúria e nega ao homem a capacidade de praticá-la. Será que devemos nos indagar se Macbeth, como Iago, recorre a assassinatos porque sua performance sexual está comprometida? Para qualquer pessoa dotada de uma imaginação profética intensa como a de Macbeth, o desejo, ou a ambição, corre à frente da vontade, alcançando, precipitadamente, o destino. A forte paixão que une o casal Macbeth apresenta estranha intensidade, possivelmente, ligada ao fato de não terem filhos, de modo que o Porteiro pode estar, involuntariamente, tocando em um assunto por ele ignorado, mas que não escapa às deduções do público.

A ferocidade de Macbeth como máquina mortífera é maior do que a de outros facínoras shakespearianos, como o Mouro Aarão, Ricardo III, Antônio e Coriolano, estes últimos com suas proezas romanas nos campos de batalha. A possível impotência de Iago estaria relacionada à humilhação de ter sido preterido por Cássio. Mas se a hombridade de Macbeth foi tolhida, não há aqui um Otelo a ser culpado,- a perda sexual, se é que ela existe, é causada por ele próprio, por uma imaginação de tal modo impaciente com a lentidão do tempo, que acaba por extrapolar cada evento. Pode ser esse um dos elementos por trás do escárnio expresso por Lady Macbeth, como se a hombridade de Macbeth só pudesse ser recuperada com o assassinato de Duncan adormecido, a quem Lady Macbeth não consegue matar porque o bom rei a faz lembrar o pai dormindo.

O crescente niilismo de Macbeth, que culmina na imagem da vida como um conto significando nada, talvez tenha mais

645

#HAROLD BLOOM

afinidade com a depreciação que Iago faz da realidade do que com a energia fria de Edmundo.

A. C. Bradley detectava em Macbeth, mais do que em qualquer outra peça de Shakespeare, forte "ironia sofocliana", ou seja, o fato de o público estar bem mais ciente

do significado das palavras do protagonista do que ele próprio. Concordo com Bradley, que Macbeth seja a obra-prima da ironia shakespeariana, indo mesmo além da ironia dramática, ou sofocliana. As palavras de Macbeth sempre significam mais do que ele se dá conta, mas a sua imaginação também está sempre à frente das palavras,

de maneira que o espaço entre a consciência e a imaginação do personagem, grande desde o início, toma-se, em última análise, extraordinário. Quando esse espaço é assim tão vasto, o desejo sexual, especialmente nos homens, tende a manifestar todas as vicissitudes típicas do referido instinto. A questão pode até mesmo estar presente no desabafo de Lady Macbeth, antes da cena do banquete dominada pelo fantasma de Banquo:

Nada ganhamos, não, mas, ao contrário, Tudo perdemos quando o que queríamos, Obtemos sem nenhum contentamento: Mais vale ser a vítima destruída Do que, por a destruir, destruir com ela O gosto de viver.

[III.Ü.]

A loucura de Lady Macbeth não é apenas consequência do trauma causado pelo sentimento de culpa,- o marido afasta-se dela (embora jamais se volte contra ela) depois que Duncan é morto. Seja qual for o significado do pacto de "grandeza" mútua firmado entre os dois, na prática, a sutil ironia de Shakespeare reduz essa grandeza a um processo de esfriamento sexual - uma vez usurpada a coroa. Os gritos alucinados de Lady Macbeth - "Para a cama!" - expressam um pathos assustador, e as palavras - "Dessexuai-me"-, pronunciadas ainda no primeiro ato, carregam terrível e irônico presságio. Não é exagero afirmar que o

646

MACBETH

entendimento de escritor algum, quanto à sexualidade humana, possa ser comparado ao de Shakespeare, em termos de alcance e precisão. O pavor que sentimos, sejamos platéia ou leitores, quando nos submetemos à experiência de Macbeth, na minha opinião, tem forte natureza sexual, mesmo porque o assassinato se torna, cada vez mais,

um mecanismo de expressão sexual por parte de Macbeth. Incapaz de gerar crianças, Macbeth as extermina.

Ainda que seja comum apontar Macbeth como a mais aterrorizante das obras shakespearianas, minha percepção de que o terror da peça tem origem e características de ordem sexual há de parecer excêntrica. Sem dúvida, a violência presente na peça exerce maior impacto sobre nós do que sobre o público contemporâneo de Shakespeare.

Muitos - se não a maioria - dos que compareciam ao teatro para assistir a uma produção de Macbeth acotovelavam-se para ver execuções públicas em Londres, inclusive esquartejamentos e decapitações (estas mais civilizadas). Como vimos, o jovem Shakespeare, em Tito Andrônico, parece esbaldar-se com atrocidades, ao mesmo tempo, para satisfazer o gosto do público e para zombar desse tipo de satisfação. Mas as barbaridades de Tito Andrônico produzem um efeito bastante distinto da selvageria de Macbeth, que jamais nos fará rir:

[...] pois Macbeth (merece o nome), Zombando da Fortuna, e com a brandida Espada, fumegante da sangrenta Carnificina, abre passagem como O favorito do valor e enfrenta O miserável. Sem lhe dar bons dias, Descose-o de um só golpe desde o umbigo Até às queixadas, corta-lhe a cabeça, Crava-a numa seteira.

[I.ii.]

647

#HAROLD BLOOM

Não me recordo de qualquer outra alusão, em Shakespeare, a alguém morto em consequência de um corte que o rasgasse desde o umbigo até o queixo, golpe cujo relato introduz a assombrosa ferocidade de Macbeth. "[N]oivo de Belona", Macbeth é consorte da deusa da guerra e, com seus golpes atroz, leva a termo a referida tarefa.

Apesar da mútua consideração, o amor do casal denota certos problemas. Nas fontes utilizadas por Shakespeare, Lady Macbeth havia sido casada anteriormente, havendo indicações de que chorava a morte de um filho, fruto do primeiro casamento. A paixão mútua entre

ela e Macbeth depende da realização do sonho de "grandeza" que compartilham, algo que parece ter sido prometido por Macbeth no início do relacionamento dos dois, visto que ela disse o faz lembrar quando ele hesita. O domínio que ela exerce sobre ele, expresso no irado questionamento da hombridade do protagonista, decorre de uma série de frustrações - da ambição frustrada, da maternidade frustrada, talvez, do prazer sexual frustrado. É possível que Victor Hugo, ao incluir Macbeth na descendência de Nimrod, o primeiro caçador de almas da Bíblia, estivesse aventando a idéia de que poucos dentre tais descendentes ficaram conhecidos como bons amantes. Macbeth vê a si mesmo sempre como um soldado, ou seja, como assassino profissional e não um indivíduo cruel. Tal percepção lhe permite manter uma estranha passividade, mais próxima do sonho do que do sonhador. Notório exemplo de coragem, e assim, nada covarde, Macbeth, no entanto, encontra-se em perpétuo estado de pavor. Pavor de quê? Em parte, pavor de tomar-se impotente, um medo relacionado tanto à imensa capacidade da imaginação do protagonista quanto ao sonho de grandeza por ele compartilhado com Lady Macbeth.

Os críticos costumam identificar um elemento de violência sexual no assassinato de um Duncan adormecido. O próprio Macbeth sugere tal interpretação ao comparar seus movimentos antes do assassinato aos "furtivos passos/[...] do raptor Tarquínio", que violenta a casta Lucrecia, heroína do poema shakespeariano. Será que temos aqui um raro momento em que Shakespeare se refere à sua própria obra, uma vez que muitos na platéia reconheceriam a alusão a O Rapto de Lucrecia, poema mais célebre à época de Shakespeare do que nos nossos dias? Se assim

648

MACBETH

for Shakespeare aproxima a própria imaginação da de Macbeth, no momento que precede o primeiro crime do protagonista. Basta lembrar o número de personagens mortos em cena na obra shakespeariana e refletir sobre a razão pela qual não nos é permitido ver Macbeth apunhalar Duncan. O fato de não assistirmos à chacina propicia-nos imaginar, com horror, a localização e o número das facadas desferidas contra um Duncan adormecido, um homem que é, ao mesmo tempo, primo, convidado, rei e, simbolicamente, pai de Macbeth. Segundo entendo, em Mío César, Bruto golpeia César nos órgãos genitais, o que confere um tom de horror à lenda de que Bruto seria filho natural de César. Macbeth descreve o corpo de Duncan em linguagem que nos remete às palavras de Antônio diante do cadáver de César, embora o fraseado de Macbeth denote mais intimidade:

[...] Aqui jazia

Duncan, a pele, branca como prata,

Dourada do seu sangue, e assemelhavam

As punhaladas uma brecha aberta

Na natureza para dar entrada

À ruína assoladora.

[H.iii.]

Macbeth e "ruína" são a mesma coisa, e a insinuação sexual contida nas palavras "brecha aberta" e "entrada" é contundente, estabelecendo um contraponto às recriminações de Lady Macbeth ante o fato de Macbeth recusar-se a devolver os punhais à cena do crime, o que implicaria nova visão do cadáver de Duncan. "Homem fraco!", ela exclama, e, ao retornar para o lado do marido, já livre dos punhais, faz insinuação direta à impotência sexual: "[...] Tua firmeza / Abandonoute . Talvez, o único desejo que resta a Macbeth é o de se perpetuar no tempo, e ele se condena a ser "o pobre ator", demasiadamente ansioso, sempre perdendo as deixas, Iago e Edmundo, com procedimentos diversos, são dramaturgos que encenam obras de sua própria autoria, até Iago ser desmascarado por Emília e Edmundo receber o golpe mortal

#HAROLD BLOOM

do cavaleiro anônimo, Edgar disfarçado. Embora Iago e Edmundo desempenhem, com brilho, os papéis por eles mesmos criados, ambos revelam a sua genialidade, em primeiro lugar, como conspiradores. Macbeth conspira continuamente, mas não é capaz de fazer a trama correr de acordo com a sua vontade. Comete erro após erro, e fica cada vez mais revoltado com o fato de que as suas idéias mais sanguinárias, uma vez executadas, deixam atrás de si pistas que sempre o colocam em risco. Malcolm, Donalbain, Fleance e Macduff fogem, e sua sobrevivência é um pesadelo para Macbeth. E o pesadelo persegue Macbeth; tal perseguição, mais do que a violência do protagonista, é o verdadeiro enredo dessa que é a mais terrível das peças shakespearianas. Desde menino, fico perplexo diante das Bruxas, que instigam o embevecido Macbeth a um projeto, ao mesmo tempo, sublime e culposo. Surgem-lhe no caminho porque, com seus poderes naturais, elas o conhecem muito bem. Não se pode negar que as Bruxas tenham existência própria, mas vale lembrar, mais uma vez, que Macbeth tem mais poder implícito sobre elas do que elas sobre ele. As Bruxas nada acrescentam àquilo que já está na mente de Macbeth. No entanto, sem dúvida, levam-no a entregar-se, inteiramente, à sua ambiciosa imaginação. Talvez, sejam as Bruxas, na verdade, responsáveis pelo fato de Macbeth ficar tão impassivo ao confrontar a fantasmagoria que, segundo Lady Macbeth, sempre o visitara. Nesse sentido, as Bruxas assemelham-se às três Nornas, ou Parcas, conforme acreditava William Blake: criaturas sempre a contemplar o tempo, atuando sobre aqueles a quem ensinam a, junto a elas, contemplar. Auxiliadas por Lady Macbeth, convencem Macbeth a render-se, ou melhor, preparam-no para a tentação à violência profana que há de vir por intermédio da esposa. Sem sombra de dúvida, a peça absorve o cosmo das Bruxas, e não um universo cristão. Hécate, senhora dos feitiços, é a divindade da noite e, embora chame Macbeth de filho "ingrato", na prática, os atos deste o tomam fiel seguidor da perversa feiticeira. Ao reler Macbeth, percebemos uma energia sobrenatural mais intensa no protagonista do que em Hécate ou nas três Bruxas. A simpatia equívoca e compulsiva que sentimos por ele baseia-se, em parte, no fato de Shakespeare tomá-lo o

MACBETH

único foco de interesse (humano) na peça, à exceção de Lady Macbeth, prematuramente retirada de cena, e, também, no temor de que a -maeinação de Macbeth seja a nossa. Contudo, o componente mais marcante nessa simpatia irracional está relacionado à sublimidade de Macbeth. Grandes pronunciamentos surgem, continuamente, nos momentos mais conturbados, e uma força, que não é divina nem má, parece escolhê-lo para ser porta-voz de profecias:

[...] Aliás

[Duncan] Reina com tal brandura, exerceu sempre

Suas altas funções com tal pureza,

Que as virtudes que o exornam clamariam

Como anjos clarinantes contra o crime

Monstruoso do seu assassinato.

E semelhante a um nu recém-nascido

Cavalgando a tormenta, ou a querubins

Arrebatados sobre os invisíveis

Correios do ar, a compaixão ferira

De tão brutal horror todos os olhos,

Que as lágrimas fariam abater-se

O vento.

[I.vii.]

Aqui, como em outros trechos, percebemos que a eloquência profética de Macbeth não lhe é

inadequada,- sua linguagem e imaginação convém a um profeta, o que exacerba o horror de sua desintegração, processo ao longo do qual ele se torna o mais sanguinário dos tiranosvilões shakespearianos. No entanto, perguntamo-nos como e por que essa grande voz irrompe na consciência de Macbeth, visto que, sem dúvida, surge sem ser convidada. Sabemos que ele é propenso a transes,- Lady Macbeth diz-
"Tomai o que estais vendo, nobres pares, / Como coisa habitual". Transes visionários sobre ele se abatem involuntariamente, e as suas fortes intuições estão relacionadas à imaginação profética e à atenção que as Bruxas lhe demonstram. Nenhum outro perso-

650

651

#HAROLD BLOOM

nagem shakespeariano é tão misterioso, nem mesmo o hermético mago, Próspero. Tudo isso produz sobre nós um efeito extraordinário, pois somos Macbeth, embora não sejamos assassinos nem médiuns - ele sim. Tampouco somos transmissores de energias transcendentais, de visões e vozes,- Macbeth é, igualmente, poeta e matador natural. É incapaz de raciocinar e comparar, pois imagens que estejam além da razão e da comparação são para ele incompreensíveis. Podemos dizer que Shakespeare atribuiu seu próprio intelecto a Hamlet, sua vitalidade a Falstaff, sua espirituosidade a Rosalinda. A Macbeth, evidentemente, Shakespeare concede o que poderíamos chamar de componente passivo de sua imaginação. Não devemos concluir que o autor de Macbeth tenha sido vitimado por sua própria imaginação, mas é difícil deixar de ver Macbeth, o personagem, como vítima de algo sobrenatural que nos escapa completamente.

A dignidade trágica de Macbeth depende da capacidade que o personagem tem de fazer valer a sua percepção de formas de vida desconhecidas, de forças que estão além de Hécate e das Bruxas, mas que não são semelhantes ao Deus e aos anjos cristãos. Tais forças são o próprio trágico sublime, e Macbeth, involuntariamente, sente-se tão à vontade em meio às mesmas que nos contamina com sublimidade, assim como as forças desconhecidas o contaminam. Os críticos jamais chegaram a um consenso quanto à identificação dessas forças,- a meu ver, devemos concordar com Nietzsche: os preconceitos da moralidade são irrelevantes a tais espíritos. Se, de um lado, ao assumir o comando da peça, aterrorizam-nos, de outro, trazem-nos alegria, um imenso prazer que se deixa contaminar pelo demoníaco.

Em parte, devido a essa excepcionalidade, Macbeth equipara-se a Hamlet e a Rei Lear e, tanto quanto estas, transcende os limites da arte. Contudo, Macbeth desafia a análise crítica de maneira bastante diversa das outras duas peças. O interior de Hamlet é um abismo,- o sofrimento de Lear mal parece humano,- no entanto, Macbeth é absolutamente humano.

652

MACBETH

Apesar de sua violência, Macbeth coloca-se bem mais próximo a nós do que Hamlet e Lear. O que nos toma tão íntimo esse usurpador? Até mesmo grandes atores saem-se mal no papel, com raras exceções, Ian McKellen tendo sido o melhor Macbeth a que tive oportunidade de assistir. No entanto, até McKellen parecia preocupado com a precariedade do papel, decorrente da grande identificação com o público. Acho que nos identificamos com Macbeth porque reconhecemos a noção de desrespeito à natureza humana. Macbeth, em mais uma demonstração de espantosa originalidade, é a primeira peça expressionista. A consciência de Hamlet é maior do que a nossa, mas não a de Macbeth,- na verdade, parece ter exatamente a dimensão da nossa, de qualquer um de nós. E como já pude acentuar, o elemento profético encontrado na imaginação de Macbeth clama a nossa percepção, o nosso entendimento universal de que o terrível está prestes a acontecer, e que não nos resta escolha, a não ser participar.

Quando Malcolm, no final da peça, refere-se ao "carniceiro morto" e à "diabólica / Rainha", ficamos em incômoda posição, pois, embora obrigados a concordar com o filho de Duncan, consideramos inadequada a qualificação feita a Macbeth e Lady Macbeth. Sem dúvida, a ironia em Macbeth não resulta de perspectivas conflitantes, mas de divisões dentro do próprio eu interior - de Macbeth e do público. Quando Macbeth afirma "as faculdades se me paralisam", temos de concordar, e perguntamo-nos até que ponto o mesmo se dá conosco. Samuel Johnson dizia que em Macbeth "os fatos são por demais grandiosos para admitir a influência de disposições particulares". Visto que ninguém mais do que Johnson temia o que ele próprio chamava de "perigosa influência da imaginação", devo concluir que o maior de todos os críticos não queria admitir que a disposição particular da imaginação profética de Macbeth predetermina os eventos da peça. É elucidativo examinar alguns momentos em que aparece verbalizada essa capacidade da mente de Macbeth de saltar à frente. Em um aparte arrebatador, ainda no início da peça, Macbeth apresenta-nos a natureza extraordinária de sua imaginação:

Esta insinuação sobrenatural
Não pode ser má, não pode ser boa.

653

#HAROLD BLOOM

Se má, por que certeza de sucesso
Me dá neste começo de verdade?
Pois sou Tane de Cawdor. E se boa,
Por que assim cedo à imagem pavorosa
Que os cabelos me eriça e faz meu firme
Coração palpitar contra as costelas,
Fora do que é normal na natureza?
Os temores presentes são mais fracos
Do que as horríveis imaginações.
Meu pensamento, onde o assassinio é ainda
Projeto apenas, move de tal sorte
A minha simples condição humana,
Que as faculdades me paralisam
E nada existe mais senão aquilo
Que não existe.

[L.iii.]

No verso "A minha, simples condição humana", vários são os sentidos sugeridos pela palavra "simples": único, isolado, vulnerável. A fantasmagoria em torno do assassinato de Duncan será tão intensa que "nada existe mais senão aquilo / Que não existe", e as "faculdades [...] paralisam". A melodia dramática deste trecho, incapaz de escapar ao ouvido, é difícil de ser descrita. Macbeth fala consigo mesmo como se estivesse em transe, no limite entre o trauma e a profecia. Profeta involuntário do horror, ele antevê o que vai acontecer, embora o assassinato seja "ainda / Projeto". O tributo às "horríveis imaginações" é absoluto, e a implicação é que a vontade é irrelevante. Que Macbeth esteja à beira da loucura pode parecer evidente, mas tal julgamento seria um equívoco. É a decidida Lady Macbeth quem enlouquece, - o profético Macbeth tomarse-á cada vez mais irado, mas não há de se tornar insano. Os parâmetros da mente enferma oscilam, constantemente, na obra shakespeariana. Será que Hamlet, em dado momento, não fica, realmente, louco? Lear, Otelo, Leontes e Timão passam por momentos de desequilíbrio mental,

654

MACBETH

mas a Lady Macbeth não será permitida qualquer recuperação. Talvez fosse para nós, um alívio, se

Macbeth enlouquecesse, mas ele não pode enlouquecer, mesmo porque representa todas as nossas fantasias, inclusive a nossa capacidade de prever situações que, ao mesmo tempo, desejamos e tememos.

No castelo, tendo Duncan como alteza e convidado, Macbeth inicia um solilóquio, no estilo de Hamlet, mas logo reverte a um estilo que é todo seu:

Se não houvesse mais que praticá-lo, Seria bem fazê-lo sem delonga. Se o golpe detivesse em suas redes Todas as conseqüências, e lograsse Triunfar com a morte dele,- se o assassinio Fosse aqui tudo e o fim de tudo - aqui, Nestas praias do tempo, eu arriscara Minha vida futura.

[I.vii.]

Depois que a imagem da compaixão, "semelhante a um nu recém-nascido", vinda de alguma região transcendental, surge na visão de Macbeth, o anfitrião usurpador expressa mais uma fantasia, esta relacionada à sua própria vontade:

[...] Outro acicate não possuo Para os flancos picar do meu intento Se não esta ambição, que ao arrojar-se com demasiado impulso, vai cair Do outro...

[I.vii.]

Nesse momento, Lady Macbeth entra em cena, e Macbeth não completa a metáfora. "Do outro" o quê? Não seria "lado", pois seu cavalo, que é todo vontade, já teve os flancos esporeados, de modo que a ambição,

655

#HAROLD BLOOM

evidentemente, encontra-se agora, por assim dizer, em outro banco de areia, ou litoral, tendo fixado o desejo de assassinar Duncan. Trata-se de uma imagem central,

e Shakespeare cuida para que a mesma permaneça fantasmagórica, ao impedir-nos de assistirmos ao assassinato em si. A caminho do ato regicida, Macbeth tem uma visão que o transporta, definitivamente, à região onde "nada existe mais senão aquilo / Que não existe":

E um punhal o que enxergo, com o seu cabo
Voltado para mim? Vem, que eu te empunho!

não te seguro, é certo, mas te vejo
Sempre. Não és, fatal visão, sensível

Ao tato como à vista? Ou és apenas
Imaginária criação da mente

Que a febre exalta? Vejo-te, contudo,
Tão palpável na forma como estoutro

Que saco neste instante.

Apontas-me o caminho em que eu seguia,
E de arma semelhante ia servir-me.

Ou bem são estes olhos um brinquedo
Dos meus demais sentidos, ou bem valem

Por eles todos: não me saís da vista,
E há agora em tua lâmina, em teu cabo

Gotas de sangue que antes não havia.

Mas não há tal? É a trama sanguinária
Que toma corpo ante os meus olhos. Níste

Momento a natureza é como morta

Em metade do mundo. Hora em que os sonhos

Maus se insinuam sob os cortinados,-

Em que celebra a bruxaria os ritos

De Hécate pálida,- e descarnado

Assassinio, alertado pelo bobo,

Seu sentinela, com furtivos passos,

À semelhança do raptor Tarquínio,

Move-se em direção à sua vítima

656

MACBFTH

Como um fantasma. Tu, sólida terra, Firmemente assentada, oh não escutes Meus passos, nem aonde eles se encaminham. Pois receio que as tuas mesmas pedras, A conversarem de meu paradeiro, Roubem a esta hora o horror que ela revela! Eu ameaço e ele dorme... Um frio bafo Sobre o calor da ação sopra a palavra.

(Toque de sino.)

Um golpe, e é tudo: o sino me convida. Não o "ouças, Rei, não o ouças, que esse toque Te chama para o Céu - ou para o Inferno!

[H.Í.]

Esse magnífico solilóquio, que culmina com toque de sino, sempre foi considerado a apoteose da arte shakespeariana. Macbeth está de tal modo habituado a ter visões que não demonstra surpresa ou medo diante do punhal imaginário, e tenta agarrar essa "imaginária criação da mente". As palavras "imaginária criação" sugerem, com sutileza, o cosmo gnóstico de Macbeth, obra de algum demiurgo cujos equívocos frustram a própria idéia de criação. com uma coragem fantástica, metafísica (a qual, ao ser por nós admirada, envolve-nos na culpa de Macbeth), o protagonista responde à fantasmagoria sacando o punhal, e, assim, admitindo uma identidade com os seus próprios anseios proféticos. Como em Rei Lear, aqui, o significado básico da palavra bobo é "Vítima", mas Macbeth contempla a possibilidade de que seus olhos, antes de serem vítimas, valem pelo conjunto dos outros sentidos.

O momento de bravura é superado por um novo fenômeno na história das visões de Macbeth, quando a alucinação se materializa e gotas de sangue manifestam-se na lâmina e no cabo. "Não há tal?", Macbeth se pergunta, e deixa-se levar por um de seus freqüentes rompantes de eloqüência. Ao entregar-se à feitiçaria de Hécate, Macbeth identifica a sua aproximação do leito de Duncan com os "furtivos

657

#HAROLD BLOOM

passos" do "raptor Tarquínio", ao acercar-se da vítima, conforme consta do poema shakespeariano, ORaptodeLucrécia. Macbeth não irá violentar Duncan - a não ser pelo fato de lhe aniquilar a vida -, mas suponho que a alusão causasse certa comoção no público. Volto a dizer, esse tipo de atrevimento é a assinatura de Shakespeare, estabelecendo a cumplicidade do autor com a imaginação do protagonista. A afirmação "Um golpe, e é tudo" expressa o grande momento profético,- quanto a nós, participamos de tudo, ativamente, e sabemos que Duncan já está morto, antes mesmo de sofrer as estocadas. Somente após o assassinato seguinte, de Banquo, e depois do confronto com o fantasma deste, os pronunciamentos proféticos começam a dar lugar a expressões que sugerem que o usurpador se sente mais ultrajado do que ultrajante:

Outrora muito sangue foi vertido, Nas velhas eras, quando as leis humanas Não haviam purgado os maus instintos Da grei, tomando-a boa. Ai, depois disso, Quantos crimes terríveis, demasiado Terríveis, quantos não se cometeram! Foram-se os tempos em que, aberto o crânio, O homem morria e pronto! tudo estava Acabado. Hoje a vítima, com vinte Ferimentos mortais, sai de seu túmulo, Toma a nossa cadeira! É mais estranho Do que o próprio homicídio.

[III.iv.]

Uma vez que contextos morais, conforme nos adverte Nietzsche, são, simplesmente, irrelevantes em Macbeth, a crescente impressão do protagonista de ter sido ultrajado talvez não seja tão ultrajante quanto pareça. As Bruxas o enganam, mas, como sabemos, são entidades propensas à equivocação,- concordo com a observação de Bradshaw, que elas "são caprichosas e infantis, não menos preocupadas com pilotos e

658

MACBETH

castanhas do que com Macbeth e a Escócia". Longe de comandarem o kenoma, i.e., o vazio cosmológico no qual está inserida a ação da peça, as Bruxas são meras integrantes do mesmo, bem menos importantes do que Macbeth. Um mundo que fracassa ao ser criado não apresenta, absolutamente, uma natureza cristã. Embora Hécate tenha um certo poder nessa natureza, constatamos a presença de uma força demiúrgica mais intensa operando na peça. Shakespeare não identifica essa força, apenas refere-se à mesma como "tempo",- porém, trata-se de um tempo altamente - metafórico, não o "tempo antigo", os "bons tempos de outrora", quando para se acabar com uma pessoa bastava esmagar-lhe o crânio, mas o "agora", quando os fantasmas dos mortos nos perturbam.

Esse "agora" é o mundo vazio da peça, no qual nós, o público, somos atirados, e essa sensação de "ser atirado" constitui o terror de que falam Wilbur Sanders e Graham Bradshaw. Quando Macduff foge para a Inglaterra, Macbeth gela-nos o sangue com um juramento: "[...] Desde agora / Andem sempre acertados os primeiros / Impulsos de minh"alma com os de minha / Mão". Visto que tais impulsos hão de determinar o massacre de Lady Macduff, seus filhos e todas as "criaturas infelizes" da casa dos Macduff, devemos deduzir que a alma de Macbeth é idêntica à alma da peça. Ao decapitar Macbeth, Macduff, na figura do vingador, proclama: "A pátria é livre", mas nisso jamais poderemos acreditar. A Macbeth pertence o mundo, exatamente, como ele o imaginava - apenas o reino pertence a Malcolm. Rei Lear, cuja ação se localiza, igualmente, em um vazio cosmológico, é por demais multifacetada para ser reduzida a uma única afirmação, mesmo que pronunciada pelo próprio Rei, mas Macbeth resume seu mundo e a peça na fala mais célebre da mesma:

E morta... Não devia ser agora. Sempre seria tempo para ouvir-se Essas palavras. Amanhã, volvendo Trás amanhã e trás amanhã de novo. Vai, a pequenos passos, dia a dia, Até a última sílaba do tempo

659

#HAROLD BLOOM

Inscrito. E todos esses nossos ontens Têm alumiado aos tontos que nós somos Nosso caminho para o pó da morte. Breve candeia, apaga-te! Que a vida E uma sombra ambulante: um pobre ator Que gesticula em cena uma hora ou duas, Depois não se ouve mais,- um conto cheio De bulha e fúria, dito por um louco, Significando nada.

[V.v.]

O suicídio da esposa acaba de ser-lhe informado. Macbeth não expressa dor, pelo menos, não de alguma maneira que sejamos capazes de entender. Em vez de uma elegia à Rainha Macbeth, temos uma marcha fúnebre, niilista, um caminhar de bobos, de vítimas universais, a pequenos passos. A "breve candeia" é, ao mesmo tempo, o sol e a vida, não mais o grande "laço" aludido na magnífica evocação de Macbeth, logo antes do assassinato de Banquo:

Vem, ó tu, grande noite veladora,
E o tenro olhar do compassivo dia
Venda,- com as mãos sangrentas e invisíveis
Rompe, destrói o laço que me torna
Tão pálido. A luz baixa, as gralhas rumam
Aos seus ninhos na mata.
As criaturas do dia já se inclinam
Ao sono, enquanto os lóbregos agentes
Da noite vão movendo-se à procura
Da presa. Não te espantes do que digo.
Tem-te tranqüila. As coisas começadas
No mal, no mal se querem acabadas.

[III.iii.]

660

MACBETH

Nessa imagem, a noite é um falcão real rasgando o sol, e a imaginação de Macbeth, inteiramente apocalíptica. Na cantilena "Amanhã, volvendo / Trás amanhã e trás amanhã de novo", o teor é pós-apocalíptico, assim como o será no momento em que Macbeth receber a notícia de que a Floresta de Birnam move-se em direção a Dunsinane:

[...] Começo

A me sentir cansado deste sol, E desejara ver neste momento Espedaçada a máquina do mundo!

[V.v.]

Nesse sol, vida é sombra ambulante, uma encenação, como o pobre ator que gesticula em cena uma hora ou duas, e sobre o qual, depois que deixamos o teatro, nada mais ouvimos. No entanto, trazendo comigo, há meio século, os ecos da interpretação que Ralph Richardson conferiu a Falstaff, concluo (como Shakespeare, e não Macbeth, assim o desejava) que Richardson há de ser por mim ouvido enquanto vida eu tiver. O maior gesto verbal de Macbeth é, precisamente, a revisão dessa metáfora: a vida já não é um pobre ator, mas um conto dito por um louco, necessariamente niilista. A linguagem magnífica de Macbeth e da peça por ele protagonizada é, assim, reduzida a "bulha e fúria", mas a expressão será refutada pelo esplendor vocabular do próprio Macbeth. E como se ele, em última análise, recusasse a si mesmo qualquer simpatia, recusa essa que platéia alguma seria capaz de pôr em prática.

Gostaria de voltar, pela última vez, à questão do temor reverente que Macbeth nos inspira. G. Wilson Knight foi o primeiro crítico a comparar uma reflexão de Lafeu, o velho sábio de Bem Está o Bem Acaba, verbalizada na terceira cena do segundo ato, e Macbeth.

LAFEU

Dizem que já não há milagres, e aí estão os nossos filósofos que deixam ordinárias e familiares as coisas sobrenaturais e

661

#HAROLD BLOOM

inexplicáveis. Daí resulta brincarmos com os fenômenos mais terríveis, barricando-nos por trás de nosso suposto conhecimento, quando devêramos ceder ao medo do desconhecido.

[II.iii.]

Wilbur Sanders, remetendo-se a Wilson Knight, considera Macbeth a peça shakespeariana em que mais nos "submetemos a um temor desconhecido". Da minha parte, diria que no caso de Macbeth medo é a reação correta, assim como diante de Hamlet nossa reação é a perplexidade. Seja como for, Macbeth não nos propicia uma catarse, apesar de todo o temor que inspira. Sendo compelidos a internalizar Macbeth, o "temor desconhecido", em última análise, é de nós mesmos. Se nos submetemos a esse temor - e Shakespeare não nos permite muita escolha -, seguimos Macbeth em um niilismo bastante distinto das jornadas ao abismo" empreendidas por Iago e Edmundo. Estes são niilistas convictos, seguros de si. Macbeth jamais se sente seguro, tampouco sentimo-nos nós, seus colegas involuntários.

A observação mais surpreendente a respeito do medo em Macbeth pertence a Wilson Knight: Enquanto Macbeth está em conflito consigo mesmo, prevalece o sofrimento, o mal, o medo, - quando, no fim da peça, ele e os que o cercam se identificam, abertamente, com o mal, Macbeth enfrenta o mundo sem temor, - e tampouco parece ligado ao mal.

Percebo onde Wilson Knight quer chegar, mas é preciso explicitar um pouco mais a questão. O desenvolvimento de Macbeth o faz sair de um estado de pavor, decorrente das profecias, a um estado de expectativa e perplexidade, no qual a sensação de ter sido ultrajado substitui o medo. Podemos até deixar de lado a idéia do "mal",

aqui redundante, como, por exemplo, dizer que Hitler e Stalin eram do mal. Quando é traído pelas alucinações e profecias, Macbeth expressa um desespero profundo

e

* Nunes, op. cit p. 147 [N T.]

662

MACBETH

contudente, como um ator nervoso, que sempre perde as suas deixas. O usurpador prossegue com os assassinatos, e não consegue qualquer vitória sobre o tempo ou o eu interior. Chego a pensar na possibilidade de Shakespeare ter tido acesso aos fragmentos gnósticos e maniqueístas cujos resquícios podem ser encontrados nos escritos dos Padres da Igreja por eles citados apenas com o propósito de denúncia, mas duvido que Shakespeare fosse dado à leitura eclesiástica. Por mais intensamente que nos identifiquemos com ele, Macbeth é mais assustador do que -qualquer criatura por ele confrontada, daí a insinuação de que podemos ser mais assustadores do que qualquer coisa que nos cerca. E o reino de Macbeth, como o nosso, pode encerrar um contexto pavoroso:

O VELHO

Setenta anos vivi e guardo memória
De horas terríveis e de estranhas coisas.
Mas são todas nonadas se as comparo
A esta noite espantosa. ROSS
Ah, meu bom velho!
Vês como os céus, turbados pelo humano
Feito, ameaçam o palco do sangrento
Drama: pelo relógio é dia, e entanto
A tenebrosa noite afoga ainda
A lâmpada viajora. Será acaso
Influência da noite ou remitência
Do dia envergonhado esta escuridão
A sepultar a terra quando a vivida
Luz devia beijá-la? O VELHO
Isto que vemos
É contranatural, do mesmo modo
Que o crime perpetrado. Terça-feira
Passada, ao remontar-se em altaneiro

663

#HAROLD BLOOM

Vôo, foi um falcão preado e morto
Por um mocho rateiro. ROSS
E, coisa muito
Estranha e certa, os dois corcéis de Duncan,
Soberbos e velozes, os mais belos
De sua raça, enfurecidos subitamente,
Despedaçaram suas baias,
Lançaram-se ao ar livre, refugando
Toda obediência, como em declarada
Guerra ao gênero humano. O VELHO
E mutuamente
Se devoraram! ROSS
Como, para assombro
Destes meus olhos, vi!
[II.iv.]

O contexto aqui é o assassinato de Duncan,- porém, já no início da peça, um capitão ferido diz, referindo-se a Macbeth e Banquo, com admiração: "[...] pareciam / Dois refertos canhões com dupla carga / A redobrar dobradamente os tiros / Sobre o adversário,- a menos que quisessem / Banhar-se em sangue ou consagrar um novo / Gólgota, que sei eu?". O que significa "consagrar um novo / Gólgota"? Gólgota, repositório de crânios, Calvário, onde Jesus sofreu na cruz. Shakespeare estabelece um paralelo chocante. Estamos no princípio da peça, e as palavras referem-se aos ainda bons capitães, Macbeth e Banquo, patrioticamente lutando por Duncan e pela Escócia, ainda que estejam criando uma região de carnificina, local para uma nova Crucificação. Graham Bradshaw descreve com aptidão o horror próprio da natureza em Macbeth, e Robert Watson aponta a afinidade gnóstica da mesma. Shakespeare provoca em nós, propositadamente, grande estranheza, não tanto para induzir-nos a uma reação ascética, mas para compelir-nos

664

MACBETH

a fazer uma escolha entre Macbeth e o vazio cosmológico, o kenoma dos gnósticos. Escolhemos Macbeth, forçosamente, e a preferência custa-nos caro.

Sobre a grandeza estética de Macbeth, não resta a menor dúvida. A bem da verdade, a peça não chega a ter o alcance e a profundidade de Hamlet e Rei Lear, a brilhante pungência de Ofício, ou o panorama infinito de Antônio e Cícófaíra,- no entanto, das grandes tragédias, essa é a que mais aprecio. A força de um Shakespeare amadurecido deixa-se transparecer na internalização, e das peças que o poeta escreveu essa é a mais internalizada, cuja ação se baseia na imaginação plena de culpa que compartilhamos com Macbeth. Nenhuma metodologia crítica aplicável, indistintamente, a Thomas Middleton, John Fletcher ou Shakespeare haverá de aumentar nosso entendimento de William Shakespeare. Não sei se Deus criou Shakespeare, mas sei que Shakespeare é o grande responsável pela nossa criação. Para nós, seu público perpétuo, Shakespeare é uma espécie de deus mortal; os instrumentos que utilizamos para medi-lo se despedaçam quando a ele aplicados. Macbeth, conforme constatam os melhores críticos, não chega a nos mostrar que os crimes contra a natureza são reparáveis quando uma ordem social legítima é restaurada. Em Macbeth, natureza é crime, embora não no sentido cristão que urge ser a natureza salva pela graça, ou por penitência e perdão. Como em Rei Lear, não temos aonde ir em Macbeth; não há santuário disponível. Macbeth excede-nos, em energia e tormento, mas também nos representa, e o descobrimos dentro de nós, cada vez mais vivo, quanto mais fundo mergulhamos.

665

#27

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

P?1-^ A. C. Bradley, apenas quatro personagens shakespearianos são "inesgotáveis": Hamlet, Cleópatra, Falstaff e Iago. Alguns leitores, ou espectadores, podem-se perguntar por que essa pequena lista não inclui papéis de Rei Lear-, o do próprio Rei, Edmundo, Edgar, ou o do Bobo. Há que se admitir que, talvez, Shakespeare tenha dividido a sua genialidade entre esses quatro papéis de Rei Lear, peça, certamente, tão inesgotável quanto Hamlet. Que, de todas as representações femininas criadas por Shakespeare, Cleópatra é a mais complexa e impressionante é consenso universal. No entanto, os críticos em muito discordam a respeito da personagem. Ocorre que o controle exercido por Shakespeare, com relação às diferentes perspectivas através das quais a protagonista é vista, é de tal astúcia (talvez mais nessa do que em qualquer outra peça), que o público se vê diante de uma enigmática gama de julgamentos e interpretações viáveis. Se Antônio, definitivamente, não entende Cleópatra, será que nós conseguiremos entendê-la? Rosalie Colie observou, com sutileza, que jamais vemos

Antônio e Cleópatra a sós. Na verdade, eles têm um único e breve encontro a sós, ocasião em que ele está enfurecido com ela. Como se comportavam quando estavam em relativa harmonia? Será que continuavam representando, um fazendo do outro platéia? Juntamente com Hamlet, Falstaff e Iago, o casal está entre os personagens de maior intensidade dramática em todo o cânone shakespeariano, e, em última análise,

666

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

Cleópatra rouba a cena de Antônio,- só um Hamlet ou um Falstaff contracenariam com ela de igual para igual. Cleópatra jamais deixa de representar Cleópatra, e a visão que ela tem do próprio papel, necessariamente, relega Antônio à posição de coadjuvante. Ela é o centro da peça, e não ele, já decadente mesmo antes da primeira cena do primeiro ato; ela, no entanto, não se permitirá parecer decadente. Arquétipo da estrela, primeira celebridade mundial, Cleópatra é superior a seus amantes - Pompeu, César, Antônio -, conhecidos tão-somente por seus feitos e seus fins trágicos. Ela não coleciona feitos - tampouco precisa fazê-lo,- sua morte é mais triunfal do que trágica, e Cleópatra, para sempre, será célebre.

Depois das quatro grandes tragédias de domesticidade e sangue, Antônio e Cleópatra descortina o vasto panorama da luta entre Oriente e Ocidente, em uma seqüência de inúmeras cenas. Estranhamente, Samuel Johnson achava que, em Antônio e Cleópatra, "personagem algum é delineado com nitidez", observação que melhor se aplica a Macbeth, em que somente os protagonistas não se confundem no lusco-fusco que os cerca. Cada personagem em Antônio e Cleópatra é individualizado, de Enobarbo, figura córica, ao camponês, que, no final da ação, traz as áspides fatais para Cleópatra. A peça conta com mais de uma dezena de papéis menores, todos muito bem delineados, além dos papéis de Otávio César, antigo aliado de Antônio, e Enobarbo, o subordinado mais próximo a Antônio.

As personalidades de Cleópatra e Antônio são de tal modo complexas e intensas que parecem servir de conclusão à grande fase em que Shakespeare se preocupa sobremaneira com o eu interior, iniciada doze anos antes, com Faulconbridge (em Rei João), Ricardo II, Pórcia e Shylock, e que floresce com Falstaff, criado uma década antes de Cleópatra. Coriolano, que segue Cleópatra, é o "dragão solitário", dotado de um verdadeiro abismo interior, e os protagonistas dos chamados romances, escritos no final da carreira do dramaturgo, não configuram representações realistas. Sem dúvida, será simplista a suposição de que os catorze meses consecutivos, em que Rei Lear, Macbeth e Antônio e Cleópatra foram escritas, teriam esgotado qualquer autor, mesmo

667

#HAROLD BLOOM

um Shakespeare. Sou o mais fervoroso dos bardólatras, mas tenho de admitir que, depois do colapso de Antônio e a apoteose de Cleópatra, Shakespeare fica um tanto arredio a novas incursões ao interior do ser humano.

John Dryden, no Prefácio da célebre versão que fez de Antônio e Cleópatra, intitulada Tudo por Amor (1678), permite-se um leve tom reprobatório, com relação aos ilustres protagonistas:

Aquilo que é preciso para intensificar e elevar o pathos não me é propiciado pelo enredo, pois os crimes de amor que os dois cometem não decorrem de real necessidade ou fatal ignorância,- antes, são absolutamente voluntários, uma vez que a paixão está, ou deveria estar, sob a razão.

Duvido que a situação de Antônio e Cleópatra causasse ao próprio Dryden qualquer sentimento patético, mas ele, de fato, considerava a paixão mútua dos protagonistas algo condenável e catastrófico. Não vejo a menor utilidade em definirmos o relacionamento de Cleópatra e Antônio como "mutuamente destrutivo", ainda que Shakespeare,

certamente, mostre-nos que o convívio contribui para a destruição do casal. Contudo, em um mundo de poder e traição, em que tanto está em jogo, Otávio, sem dúvida, teria devorado os dois de qualquer maneira, talvez com menos celeridade do que ocorre na versão shakespeariana da história. Tudo por Amor, exuberante título criado por Dryden, não serviria para a peça de Shakespeare; nem mesmo Tudo por Luxaria seria título apropriado. Antônio e Cleópatra são, ambos, políticos carismáticos, - são tão apaixonados por si mesmos que a compreensão da realidade do outro, por menor que seja, toma-se algo maravilhoso. Ocupam todo o espaço da ação, - todos os demais, inclusive Otávio, são reduzidos à condição de platéia. Existe, decerto, um fantasma que jamais aparece nessa peça: Júlio César, o único capaz de reduzir o célebre casal a coadjuvantes, embora jamais a meros espectadores. Talvez tenha sido com Júlio César, a peça e o personagem, que Antônio e Cleópatra aprenderam a jamais ouvir o que os outros dizem, inclusive o que um diz ao outro. A cena de

668

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

morte de Antônio chega a ser hilariante nesse particular, quando o herói, agonizante, tenta dar conselhos a Cleópatra, enquanto ela o interrompe, continuamente, e, em dado momento, chega até a responder-lhe o pedido - "me deixa falar um pouco" - com as palavras: "Não, deixa-me falar".* Uma vez que o conselho de Antônio há de se mostrar inútil (aliás, como costuma ser o caso), as interrupções de Cleópatra não têm conseqüências graves, - porém, pelo menos nessa oportunidade, Antônio quase deixa o papel de Antônio, o herói hercúleo, ao passo que Cleópatra jamais deixa de representar Cleópatra. Daí a imensa dificuldade - e fascínio - do papel para qualquer atriz, que deve, ao mesmo tempo, ^representar Cleópatra, em si, e Cleópatra fazendo o papel de Cleópatra. Recordo-me da jovem Helen Mirrem saindo-se melhor do que qualquer outra Cleópatra nessa dupla missão.

Será que Antônio e Cleópatra "se amam", como diríamos nós, em linguagem nada shakespeariana? Será que nos amamos uns aos outros? Aldous Huxley, em um de seus ensaios, observa que empregamos a palavra amor para descrever uma espantosa gama de relacionamentos, que vão desde o sentimento que nutrimos por nossas mães ao que sentimos por alguém que espancamos em um bordel - ou coisa que o valha. Julieta e Romeu se amam, de fato, mas são muito jovens, sendo que ela tem uma natureza incrivelmente boa, dotada de uma generosidade de espírito incomparável na obra shakespeariana. Jamais poderemos dizer que Antônio e Cleópatra causam o tédio mútuo, apesar de se sentirem, sem sombra de dúvida, entediados, inclusive eroticamente, com todos que os cercam. Atração mútua pode não ser amor, mas, decerto, é romance, aqui definido como algo misterioso, capaz de surpreender. Cleópatra, em particular, tem seus célebres antídotos contra a rotina conjugai, notoriamente decantados por Enobarbo.

Antônio, igualmente, um deus mortal, tem a sua aura, espécie de corpo astral, que, ao final, parte ao som da música de Hércules, o som dos oboés que vem debaixo do palco. Para Antônio não há substituto, conforme constata

*Antônio e Cleópatra. Tradução e Notas de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Mandarim, 1997. Todas as citações da peça referem-se a essa edição. [N.T.]

669

#HAROLD BLOOM

Cleópatra, uma vez que com a morte dele chega ao fim a era de Júlio César e Rompeu, - nem mesmo Cleópatra haverá de seduzir o primeiro grande "Diretor-Presidente" da História: o Imperador Augusto.

A pergunta, então, é a seguinte: de que vale a atração mútua, ou romance, se assim quisermos chamar? com certeza, implica menos complexidade, menos sofrimento do que o romance familiar que aflige Lear e Edgar. com uma astúcia imensurável, Shakespeare altera Plutarco, fazendo com que Antônio seja abandonado pelo deus Hércules,

e não por Baco. Um herói dionisíaco não pode ficar consignado ao passado, como a carreira mais do que nietzschiana de Hamlet está sempre a demonstrar. Um herói hercúleo não seria arcaico para os contemporâneos de Shakespeare como o é para nós, mas Antônio é, nitidamente, figura ultrapassada. Lear e Edgar não estão sujeitos às diferentes perspectivas do público, na mesma proporção que Cleópatra e Antônio. Uma dessas perspectivas - defendida por indivíduos extremamente limitados - reduz o casal a uma prostituta e um velho tonto,- para os que reduzem Antônio e Cleópatra a tal visão, o que mais interessaria nessa peça? Um Antônio dionisíaco questionaria todos os valores, sexuais ou sociais, de modo mais contundente do que um Antônio hercúleo é capaz de fazê-lo. Se a peça contém alguma crítica a valores, a mesma está encarnada em Cleópatra, elevada à apoteose depois que Antônio se esfacela. Ele deixa de ser um deus, e ela, então, toma-se uma deusa.

O que haveremos de fazer com uma deusa egípcia, mesmo se estivermos imunes à reductiva perspectiva romana que, freqüentemente, leva ao caricato recurso operático de interpretar Cleópatra como rameira? Se minha interpretação de Rei Lear pode ser considerada criativa e correta, então, o romance familiar, longe de ter valor positivo, é exposto como um pesadelo apocalíptico. O amor de natureza romântica pode ser considerado o elemento catalisador da queda de Antônio, semelhante à de Osiris, mas seria difícil, como venho tentando demonstrar, decidir se esse amor é algo positivo ou catastrófico, tomando por base o declínio e a queda de Antônio. Cleópatra é um caso à parte, e sua história, certamente, envolve um aumento de valor. Mas seria esse valor o amor? A questão é das mais difíceis, verdadeiro desafio àquilo que

670

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

costumávamos chamar de crítica literária. É viável argumentar que a Cleópatra que surge no quinto ato não é apenas mais competente do que nunca, como atriz, mas se torna dramaturga, pondo em prática um talento que floresce em decorrência da morte de Antônio. O papel que ela cria para si mesma é bastante complexo, e uma das facetas do mesmo é descobrir que sempre esteve apaixonada por Antônio, de modo que a perda, para ela, é grande. Na verdade, ao morrer, ela casa-se com Antônio, em um momento sublime, pungente, ainda que nos faça lembrar a reação de Edmundo ao ver os corpos de Goneril e Regan:

"[...] todos os três agora/ Casam-se num instante".

A existência, lembremo-nos de Nietzsche, só se justifica como fenômeno estético. Mas, apesar de ser um velho esteta, não creio que, para Shakespeare, o amor só se justifique como valor estético, embora pareça (a meu ver) ser essa a carga que pesa sobre A Tragedia de Antônio e Cleópatra, pelo menos, conforme reescrita por Cleópatra no ato em que ela já não tem com quem competir por espaço cênico. O futuro rival de Cleópatra, na atividade de dramaturgo, George Bernard Shaw, que afirmava sentir apenas desprezo pela mente de Shakespeare quando comparada à sua, é bastante mordaz, embora impreciso, no Prefácio que escreve para César e Cleópatra, peça de sua autoria:

Faço uma objeção, de ordem técnica, ao uso da atração sexual como tema trágico. A experiência demonstra que atração sexual só funciona na veia cômica. Toleramos a idéia de Mistress Quickly empenhar prata por amor a Falstaff, mas não a idéia de Antônio fugir da batalha de Ácio por amor a Cleópatra.

Convenhamos, Shaw seleciona, justamente, um dos piores episódios do processo de decadência de Antônio, mas, a rigor, Antônio e Cleópatra não pode ser considerada uma tragédia, nos moldes de Rei Lear ou Otelo. Mais até do que as peças subsequentes, Antônio e Cleópatra não tem gênero dramático definido, e a veia cômica presente

na peça é, em grande parte, responsável por essa indefinição. Enobarbo responde a Shaw, quando

671

#HAROLD BLOOM

chama Cleópatra de maravilhosa obra-prima, referindo-se à energia demoníaca da rainha egípcia, à sua exuberância narcisista, cuja vitalidade quase se equipara à de Falstaff. Shaw abominava Falstaff, e associava a figura de Cleópatra, na concepção shakespeariana, a Falstaff,- a associação procede, mas a justificativa é equivocada.

Cleópatra, basicamente irônica e propensa à comédia, até mesmo à paródia, teria ensinado Antônio a rir, assim como Falstaff educara Hal, com a diferença de que Falstaff não utiliza o sexo como meio de negociação, como o faz Cleópatra. Antônio, decerto, já não vive seus dias de glória, senão em súbitas lembranças e epifanias, e Shakespeare aqui aperfeiçoava o modelo de decadência pessoal estabelecido previamente com Júlio César. E quanto a Cleópatra, como podemos nós, ou mesmo ela própria, demarcar a fronteira entre o seu interior e exterior? Ela é, sem dúvida, a personagem mais histriônica da história do teatro, indo muito além dos experimentos de Pirandello. E desnecessário indagar se o amor que Cleópatra sente por Antônio é autêntico, até mesmo no momento em que ela morre, pois a peça, propositadamente, confunde histrionismo e paixão. Em Shakespeare, o romance familiar tem grande valor, embora negativo,- e no Shakespeare do final da carreira, o valor atribuído ao amor de natureza romântica depende de uma fusão entre teatricalidade e narcisismo. A própria arte é natureza, e o amor assume valor estritamente artístico.

Embora o fascínio de Antônio e Cleópatra comece com o carinhoso adeus de Shakespeare à invenção do humano por ele próprio engendrada, a peça seduz, por ser infinitamente multifacetada, nesse particular, remetendo-nos a Hamlet. Em Hamlet, Shakespeare é obrigado a restringir ao herói (infinito) muito da versatilidade da peça, enquanto em Antônio e Cleópatra, em que pese as múltiplas faces de Cleópatra, a versatilidade está calcada, em primeiro lugar, no fato de uma realidade histórica estar sendo substituída por outra, o que ocorre, aliás, de modo convincente e exuberante. Um tempo de heroísmo - a era de Júlio César - cede

672

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

lugar à iminente disciplina da Roma de Augusto. Shakespeare, como de costume, não nos revela de que lado está, mas o contraste entre a perpétua intensidade de Cleópatra, a melodia fúnebre de Antônio e a eficiência mal-humorada de Otávio César pode fornecer subsídios para deduzirmos a preferência do poeta. Em Macbeth, Shakespeare não nos deixa escolha, a não ser mergulhar no interior do herói-vilão. Antônio e Cleópatra, escrita logo a seguir, permite-nos pouca intimidade com os amantes marcados pelo destino, e lança-nos ao exterior, à visão que o mundo tem do casal, e à visão que temos de seu mundo. Esse movimento - do interior ao exterior - é estabelecido logo no início da peça, nas queixas que Filo faz a Demétrio, ambos oficiais de Antônio: Não, o tonto do nosso general Passa da conta,- os olhos tão altivos, Que em guerra dominavam legiões E como aço de Marte faiscavam, Ora se abatem, ora se desviam Do seu dever, da sua devoção, Para um rosto escuro,- o coração De guerreiro, que no fragor bestial Das batalhas rompia-lhe no peito Fivelas da couraça, já perdeu A tempera e agora é fole e leque Esfriando o calor daquela egípcia. (Clarínada Entram Antônio, Cleópatra, suas DemutS, o Se"cjuito e Eunucos <\w a abanam.) Olha, repara só. Estão chegando,- Nele verás o tríplice pilar Do mundo inteiro aos pés, qual um palhaço De uma rameira. Vê!

[I-Í-]

Se não reconhecemos aqui um tonto e uma rameira egípcia é porque algo em nós impede-nos de sermos bons soldados romanos:

673

#HAROLD BLOOM

CLEÓPATRA

Se for amor,

Mesmo, diz-me quanto. ANTÔNIO

Será mendigo

Qualquer amor capaz de ser medido. CLEÓPATRA

Eu demarco até onde sou amada. ANTÔNIO

Nesse caso, terás de descobrir

Novo céu, nova terra.

[Li.]

Ela o provoca, ele responde em grande estilo, mas as declarações não convencem:

Roma que nas águas do Tibre afunde,- Desabe a grande abóbada do império! Aqui é o meu posto.

Reinos são barro,- A terra abjeta nutre Jera e homem.

[I.i-J

Só mesmo alguém que reunisse as perspectivas de Falstaff e Hamlet seria convincente ao pronunciar tais palavras,- talvez Antônio não esteja em férias no Egito, mas fala como se estivesse. Logo, porém, pensamentos romanos, como se queixa Cleópatra, vêm à mente de Antônio, com a chegada de um mensageiro depois do outro. Ao longo da peça, os mensageiros surgem amiúde e, invariavelmente, falam a verdade, provendo as inalteráveis regras do jogo. Concluindo, com toda razão, que "o feitiço / Dessa rainha tenho de quebrar", Antônio parte para Roma, mas só depois que Cleópatra representa sua primeira grande cena, no papel de "matador, Antônio fazendo o "touro":

CLEÓPATRA Vai, interpreta a cena

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

De dissimulação tão magistral,- Que pura honra tudo pareça.

ANTÔNIO

Fazes subir meu sangue/ peço, basta.

CLEÓPATRA

Pode ficar melhor, mas já está bom.

ANTÔNIO

Por esta minha espada...

CLEÓPATRA

E pelo escudo. Estás já progredindo. Mas melhorar ainda podes. Vê, Charmian, como este Hércules romano Enverga bem a ira.

ANTÔNIO Eu vos deixo.

CLEÓPATRA

Gentil senhor, só mais uma palavra: Senhor, nós precisamos separar-nos, Nada disso,- senhor, fomos amantes, Mas não é isso/ disso sabeis bem O que era mesmo que eu... Minha memória toda é um Antônio, Não recordo mais nada.

ANTÔNIO

Não fosse o capricho vosso súdito, Diria que o capricho, em si, sois vós.

CLEÓPATRA

Trabalho fatigante, trazer tal Capricho tão próximo ao coração, Como o faz Cleópatra. Mas, senhor, Perdoai-me, pois contra mim se volta Minha graça, se a vós não vos agrada. Daqui, vos chama a honra,- e portanto, Do meu desatino não tendes pena,

675

#HAROLD BLOOM

E que todos os deuses vos escoltem! Que os louros da vitória caiam sobre A vossa espada e que o sucesso fácil Aos vossos pés se prostre! ANTÔNIO Vamos,- vinde.

Nossa separação fica e se vai: Ficando aqui, comigo vós vireis,- Daqui partindo, aqui eu ficarei. Vamo-nos!

[l.iii.]

O momento é propício à pergunta: como é Antônio visto por Cleópatra, especialmente quando ambos estão no apogeu? Leeds Barroll, com sagacidade, propõe:

Ela o vê como [...] algo vindo dos céus. Não apenas grande, mas gigantesco, não arrebatador, mas pitoresco, não poderoso, mas retumbante - um gigante chegado ao mundo. Não o dinâmico deus Hércules, mas o estático deus Atlas, colossal em sua imobilidade. No trecho da peça que acabo de citar, Antônio aparece como um Hércules dinâmico, mesmo sendo alvo de brincadeiras, sempre perigoso, a um só tempo, deus mortal e político romano. No enalço de Pompeu e Júlio César, o relacionamento erótico de Antônio com Cleópatra é instável como aliança política, plausível de traição mútua, no momento e ao preço certos. Nessa peça tão selvagem, o amor não é traído por ser vendido: é honrado, ao ter a perda erótica compensada pelo ganho de poder. Ainda que o neguem repetidas vezes, Cleópatra e Antônio conhecem bem as regras do jogo. Ela jamais as desrespeita,- ele, sim, mas não porque seu amor por ela seja maior do que o dela por ele.

Em Antônio e Cleópatra temos o crepúsculo de Antônio,- seu espírito fica intimidado na presença de Otávio César. Sendo apenas um militar, Antônio é desbancado pelo primeiro "burocrata imperial" da História,

676

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

herdeiro da astúcia, embora não da generosidade, do tio e pai adotivo, lúlio César. O público nota certo cansaço em Antônio, uma exaustão física com respeito a Roma e a assuntos romanos. Antes político sagaz (em Júlio César, do próprio Shakespeare), Antônio agora é um trapalhão, incapaz de aceitar ou dar bons conselhos.

Seu maior erro é renegociar a aliança com Otávio com base em algo tão instável como o casamento por interesse político com Otávia, irmã do futuro imperador romano.

A medida altera o jogo político, tomando-o uma espécie de roleta russa, e Antônio está fadado a disparar contra si mesmo - isto é, ao retornar para Cleópatra, pagará caro. Fascinado pela rainha egípcia, e entediado com Otívia, Antônio não perderá tudo por amor (ou luxúria), mas por mudanças em si mesmo, mudanças essas que ele jamais compreenderá. Supostamente, personagem algum em Shakespeare superaria Falstaff, Hamlet, Iago e Lear no que tange a mudanças induzidas pelo que aqui tenho chamado de "auto-escuta",- mas Antônio - que, certamente, não se iguala àqueles em termos de autoconsciência - é o maior exemplo desse tipo de susceptibilidade metamórfica em toda a obra shakespeariana. De modo geral, os estudiosos esquecem que a Cleópatra de Shakespeare fica mais próxima à de Plutarco, segundo North, do que Antônio,- isso se dá, em parte, porque (por questões familiares) Plutarco não apreciava muito a figura histórica de Antônio, embora reconhecesse algumas das boas qualidades do herói. Para Plutarco, o fracasso de Antônio na Batalha de Ácio foi, até certo ponto, motivado pela covardia, conclusão nada condizente com o Antônio shakespeariano, cuja coragem jamais se abala, ao contrário do seu discernimento, de sua habilidade política e do autocontrole com relação a erotismo.

Ainda que, na peça, Antônio jamais se equipare a Cleópatra, Shakespeare cria, com o personagem, uma espécie de ruína magnífica, tomada ainda mais sublime à medida que desmorona. Sem dúvida, esse Marco Antônio é por demais multiforme para ser tão-somente figura trágica, assim como Cleópatra é versátil e divina demais para ser vista apenas como heroína trágica, uma Cordélia ou uma Lady Macbeth. Em seu declínio e derrota, Antônio transcende limitações pessoais, sendo humanizado com uma exuberância que surpreende, até mesmo em Shake-

677

#HAROLD BLOOM

spare. Pathos e grandeza confundem-se, inexoravelmente, enquanto o pródigo Antônio despenca, um processo que talvez configure a maior criação de catástrofe em Shakespeare, sem paralelo em toda a literatura ocidental. A melodia sublime que acompanha a autodestruição de Antônio seria a maior realização poética da peça, mas nada pode superar a grandiosa harmonia da cena da morte de Cleópatra, que pode ser considerada responsável por uma mudança definitiva no autor. Depois de Antônio e Cleópatra, algo vital abandona Shakespeare.

O Antônio segundo Plutarco, a despeito de brutalidades e malfetorias cometidas, distingue-se pelo respeito à honra e pela capacidade de merecer o afeto da tropa.

Contudo, na opinião do próprio Plutarco, Antônio fora, em seu tempo, o mais caprichoso dos romanos, sucumbindo a Cleópatra, o maior dos caprichos:

O amor por Cleópatra, que agora lhe surgira na vida, veio a ser a leviandade máxima que lhe faltava. Tal amor transformou em loucura paixões até então ocultas, ou adormecidas, e sufocou, corrompeu, virtudes capazes de oferecer resistência à tentação.

Embora não considere a visão de Plutarco muito elucidativa, cito Plutarco apenas para salientar que Shakespeare não exclui a perspectiva plutarquiana da pletora de perspectivas disponíveis ao seu público, quanto ao relacionamento entre os protagonistas da peça. Uma das mais belas ironias criadas por Shakespeare é que Antônio é mais interessante, mais cativante, quando perde a noção de identidade:

ANTÔNIO

Eros, ainda podes me enxergar? EROS

Sim, meu nobre senhor. ANTÔNIO

Algumas vezes vemos uma nuvem

Que parece um dragão, em outras vezes,

Um vapor, como um urso ou um leão,

Torres e cidadela, rocha erguida,

678

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

Montanha com dois picos, cabo azul com árvores, que o mundo cumprimentam, E enganam nossos olhos com o ar. Já viste esses sinais,- são os prenúncios Do negro espetáculo da noite.

EROS

Já vi, sim, meu senhor.

ANTÔNIO

O que agora parece um cavalo, Fugaz qual pensamento, logo a nuvem N Desfaz, tomando tão indistinguível Quanto água na água.

EROS

De fato, senhor.

ANTÔNIO

Eros, meu bom rapaz, teu capitão É agora um desses corpos. Aqui estou, Antônio,- mas, não tenho, meu rapaz, Como manter visível esta forma.

[IVxiv.]

É extraordinário que Antônio, militar arrogante, fanfarrão, fale aqui como Hamlet! Temos de convir que Eros não é Polônio, mas Antônio tampouco está sendo irônico.

Escutando as próprias palavras, que expressam a dúvida de que Eros ainda possa reconhecê-lo como herói, Antônio divaga a respeito do desaparecimento de sua identidade, como nuvem que se desfaz. A dúvida de Antônio não decorre de simples peripécia dramática, mas de um processo de transformação e declínio por ele sofrido ao longo de quatro atos, em prelúdio ao suicídio. A melodia fúnebre que aqui ouvimos é a mais prolongada em Shakespeare, e talvez constitua o mais elaborado estudo de nostalgia de toda a sua obra dramática. Trata-se de mais uma grande invenção shakespeariana, uma marcha

fúnebre tão extensa e variada que será ímpar em toda a literatura ocidental subsequente. Para garantir o nosso comprometimento, Shake-

679
#HAROLD BLOOM

speare precisa convencer a si mesmo, e a nós, de que seu herói hercúleo é grandioso o bastante para merecer tais exéquias. O Antônio de Plutarco jamais poderia incitar tamanha magnificência. Shakespeare mostranos que um "mundo" se vai com Antônio/ Otávio o faz melhor que ninguém:

A queda de algo tão grande devia Causar maior estrondo. O mundo inteiro Devia ter leões mandado às ruas, E cidadãos às tocas. Morto Antônio, Não é fim dele só; aquele nome Meio mundo encerrava.

[Vi.]

O "meio mundo" a que se refere Otávio corresponde à parte oriental do território romano, mas a queda aqui mencionada está mais ligada a uma questão temporal do que espacial. com a morte de Antônio, termina a era de Júlio César e Pompeu, que tivera início com a morte de Alexandre, o Grande. Para Shakespeare, tratava-se de um tempo de Hércules, heróico,- conforme já observei, Antônio aqui parece arcaico, vestígio de um tempo em que carisma e exuberância ainda eram capazes de superar qualquer obstáculo. Demagogo, político cruel e grande conquistador, Antônio é o triunfo final de Shakespeare sobre Tamerlão, o Grande, caricatura esbravejante criada por Marlowe. Iago havia superado Barrabás, o judeu de Malta,- Antônio ofusca Tamerlão, Próspero irá além de Dr. Fausto, e, assim, Shakespeare faz Marlowe sair de cena. A morte de Antônio, passada a ironia da fracassada tentativa de suicídio, gera intensa melodia, em contraste com o patético questionamento de Tamerlão sobre a necessidade de morrer. Mesmo assim, não creio que o público receba a morte de Antônio como trágica: não se trata da morte de Hamlet ou Lear, ou de Falstaff, segundo o relato de Mistress Quickly, em Henrique V. É imenso o patos do momento em que Antônio morre, esforçando-se, desesperadamente, para aconselhar Cleópatra, assim, recuperando um pouco de dignidade. com efeito, de

680

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

certo modo, Antônio vem morrendo desde o início da peça, e um declínio que se estende ao longo de quatro atos, necessariamente, em muito dilui o efeito trágico.

Contudo, Shakespeare tem o cuidado de mostrar-nos o grande vazio que a morte de Antônio provoca na realidade que o cerca, especialmente para Cleópatra, embora os demais personagens também o sintam.

Será que Cleópatra se engana? Estariam os demais personagens, igualmente, enganados? Conforme se dá com Falstaff e Hamlet (embora Antônio não tenha o mesmo brilho), essas indagações levam-nos a uma questão central em Shakespeare: qual o valor da personalidade, especialmente quando a força da mesma é palpável, como no caso de Antônio? E catastrófico o destino de Antônio, passando tste por tantas humilhações antes de morrer, enquanto Cleópatra permanece acima de qualquer humilhação, em virtude de sua morte ritualizada. Mesmo assim, a personalidade de Antônio é mais um triunfo shakespeariano: o delicado equilíbrio entre as qualidades desse herói hercúleo dificilmente poderia ser retratado de modo mais convincente. Sendo alguns dos gestos mais característicos de Antônio, simplesmente, maravilhosos, o público concorda com a premissa básica da peça: a vitalidade do personagem excede os seus atos, mesmo os mais condenáveis. O carisma infinito de Hamlet, por ser de natureza intelectual e espiritual, é maior do que o de Antônio, mas Hamlet encontra-se isolado, a não ser pela presença de Horácio. Antônio é o maior dos capitães shakespearianos - maior até mesmo do que Otelo e Coriolano -, por ser dotado de uma personalidade que domina todos os aspectos do mundo que o cerca, inclusive a consciência de Otávio,

seu inimigo. E tal personalidade, como a de Cleópatra, é de uma comicidade exuberante, sendo a tragédia em questão mais engraçada do que qualquer uma das grandes comédias shakespearianas. A genialidade de Shakespeare, impiedosa em Lear, Otelo e Macbeth, entrega-se, de corpo e alma, a Antônio e Cleópatra, a mais rica das trinta e nove peças do cânone. Grande parte dessa riqueza é constituída pela poesia, e as personalidades de Antônio e Cleópatra são um grande poema, hercúleo e erótico, noções de ordem em meio àquela violenta desordem que também é uma espécie de ordem.

Conforme já

681

#HAROLD BLOOM

salientei, Cleópatra, dotada de mais cérebro, espíritosidade e astúcia, aproxima-se de Falstaff, mas Antônio supera qualquer um na intensidade exagerada de sua poesia. Não creio haver outro personagem masculino que tanto fascinasse o autor, nem mesmo Hamlet e Falstaff. Antônio é o desejo em Shakespeare de ser diferente, de estar em outro lugar, - é a alteridade da arte shakespeariana levada ao extremo, na representação da versatilidade possível a um herói cujo interior se encontra em constante mutação, embora careça da força intelectual de Hamlet e Falstaff. Entusiasmo, de natureza cômica e, ao mesmo tempo, divina, é a essência de Antônio.

Antônio e Cleópatra é, notoriamente, peça hiperbólica, e, para fazer jus à mesma, qualquer montagem de qualidade ou qualquer análise textual atenta serão sempre experiências empolgantes, embora exaustivas. Analisar a peça em sala de aula, mesmo nas turmas mais brilhantes, é, para mim, uma espécie de provação gloriosa. Hamlet, Falstaff e Iago consomem bastante energia interpretativa, mas as respectivas peças contêm momentos de calma, de descanso. Antônio e Cleópatra não pára, transbordante de espírito inventivo, demoníaca na força múltipla de sua poesia. É quase consenso crítico que, nessa peça, podemos encontrar tudo o que Shakespeare é capaz de realizar em dramaturgia. Desconheço qualquer outro drama, de quem quer que seja, que se aproxime de Antônio e Cleópatra, em termos de abrangência e energia. Se o maior dos talentos assombrosos de Shakespeare foi a habilidade de inventar o humano, e, com certeza, creio que o foi, então, Antônio e Cleópatra, mais do que Hamlet ou Rei Lear, deve ser considerada a obra-prima, a não ser pelo fato de que as perspectivas constantemente mutáveis, caleidoscópicas, acabam por confundir-nos. Análises críticas ou representações cênicas de Cleópatra ou Antônio parecem fadadas a ser incompletas, mas assim Shakespeare o pretendia, como se tivesse se tornado impaciente com atores e público. Peça com um número impressionante de mudanças de cenas, Antônio e Cleópatra parece não ter episódios de menor

682

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

- nortância, ou dispensáveis, mesmo quando os protagonistas não estão em cena. Janet Adelman argumenta, com sensatez, que tal fato contribui para o clima de incerteza prevalente na peça, e sugere que Shakespeare, intencionalmente, confere opacidade a determinados aspectos dos protagonistas. Pode ser, mas o contrário também é plausível: uma vez que ao público é negada qualquer perspectiva privilegiada, a ironia dramática prolifera-se e foge ao nosso controle. As incertezas multiplicam-se porque os próprios protagonistas, extremamente histriônicos, raramente sabem se estão sendo autênticos ou se representam seus papéis. Nesse sentido, os personagens são transparentes: atores encenando papéis, tendo o mundo inteiro como platéia. E o mundo está sempre presente em seus pensamentos, - a palavra mundo é refrão ao longo da peça. Se deixamos de saber quando desempenhamos o nosso próprio papel, possivelmente, vamos parecer mais opacos do que somos.

Falstaff é o centro das peças em que atua, embora a crítica especializada faça campanha para reduzir-lhe a magnitude. Hamlet encontra menos resistência junto aos

críticos, que lhe conferem a devida importância,- quanto a lago, parece improvisar a construção de Otelo. Já Antônio e Cleópatra, como um todo, é tão multifacetada e exuberante que os protagonistas jamais a subjagam,- o mundo prevalece, e a peça, mais do que qualquer outra de Shakespeare, é um heterocosmo em si. Cleópatra e Antônio fazem parte de um mesmo mundo,- desejam ser o mundo, e aí está a sua tragédia. Otávio vence porque representa Roma, e Roma engolirá a maior parte do mundo. Shakespeare nem endossa nem protesta contra o imperialismo romano,- quando, vitorioso, Otávio proclama: "Chega o tempo da paz universal" - a perspectiva por nós adotada determinará o grau de ironia detectado. O novo César encerra a peça com um ambíguo tributo aos inimigos mortos:

Ao lado do amado Antônio sepultai-a. Túmulo algum da terra abraçará Tão célebre par. Eventos grandiosos Tais quais estes abalam quem os fez, E não é sua história, em piedade,

683

#HAROLD BLOOM

Menor que a glória dele que os levou A ser tão lamentados. Nosso exército, Na mais solene pompa, seguirá O fúnebre cortejo e, então, a Roma. Vem, Dolabella,- segue o protocolo Cabível nesta grande cerimônia. ---.

[V.Ü.]

Qual é, exatamente, o sentido das palavras de Otávio? No fundo, ele saúda a própria vitória, enquanto, elegantemente, expressa "piedade" pelo mais célebre dos casais.

É cabível a interpretação de que Otávio pretendia exibir, ao menos, Cleópatra, se não Antônio, na marcha triunfal ao retornar a Roma, e é diante da impossibilidade de fazê-lo que ele expressa o citado lamento, um lamento por ele mesmo. Mas não temos como saber se Shakespeare desejava que o público permanecesse tão distante do vencedor romano. Mesmo se a História assim o permitisse, como assimilaríamos a noção de Antônio e Cleópatra como Imperador e Imperatriz, primeiro, do Oriente, mais tarde, do "mundo"? Se assim fosse, não haveria a peça, e Shakespeare exulta com as oportunidades que lhe são oferecidas pelos protagonistas, titânicos, exuberantes, cheios de vida, indiferentes às conseqüências do seu glamour. O mundo fala muito dos defeitos dos dois, e o público não pode dizer que o mundo esteja totalmente errado.

Mas as grandes figuras da peça - Antônio, Otávio, até o jovem Pompeu - jamais falam em nome do mundo e do público. São os subordinados, no exército e na corte, com quem nos identificamos, que o fazem, como no diálogo entre o "braço direito" de Antônio, Enobarbo, e Menas, que serve a Pompeu:

MENAS

[...] Já nos conhecemos, senhor. ENOBARBO

No mar, creio eu. MENAS ...

Decerto, senhor.

684

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

ENOBARBO

Tens te saído bem, no mar. MENAS

E tu, na terra. ENOBARBO

Elogiarei qualquer homem que me elogiar, embora não se possa negar o que tenho feito na terra.

MENAS

Nem o que eu tenho feito no mar. ENOBARBO

Sim, há algo que deves negar, para tua própria segurança: tens sido no mar um grande ladrão. MENAS

E tu, na terra. ENOBARBO

A esse respeito, nego meus serviços na terra. Mas dá-me a tua

mão, Menas,- se nossos olhos tivessem competência para tal,
aqui poderiam flagrar dois ladrões se abraçando.

[H.vi.]

A frase "Elogiarei qualquer homem que me elogiar" é, no contexto, altamente cômica,- fora do contexto, é de uma sabedoria soturna. Antônio, Otávio e Pompeu fazem um pacto e dividem o mundo,- os comandantes e oficiais que lhes executam as ordens demonstram belo companheirismo, invalidando a retórica de seus líderes e admitindo a pirataria na terra e no mar. Sua perspectiva é a do mundo: a luta entre Oriente e Ocidente, Cleópatra/Antônio e Otávio, é uma disputa entre piratas, travada em uma escala sublime. O foco central de Antônio e Cleópatra não é a relação dos célebres amantes, nem a luta dos dois contra Otávio. O mundo é o centro, personificado por todos aqueles que não são comandantes supremos de um império, ou pelo menos de uma facção (Pompeu). Otávia, entregue pelo irmão a Antônio em um casamento por interesse político, toma-se a imagem do mundo, enquanto Antônio observa o adeus relutante da jovem ao irmão:

685

#HAROLD BLOOM

ANTÔNIO

Sua língua

Ao coração não quer obedecer,

Tampouco poderá seu coração

A língua instruí-la: é tal pena

De cisne, que, ao boiar no ponto máximo

Da maré, não se volta a lado algum.

[III.Ü.]

O mundo, conforme Otávia, é incapaz de escolher entre maré alta e maré baixa: ela e o mundo são qual "pena / De cisne" que "não se volta a lado algum". A metáfora criada por Antônio, sugerindo grande distanciamento, atesta-lhe a infinita capacidade de empatia, e contribui para explicar o afeto que ele inspira à tropa. No entanto, as implicações da metáfora não são favoráveis a Antônio - nem a Otávio, nem a Cleópatra.

Enobarbo, ao ser informado de que Otávio eliminara Lépido e Pompeu, mais uma vez, fala em nome do público:

Então, mundo, ficaste reduzido A duas queixadas, e se atirares Nelas toda a comida que tiveres, Haverão de ranger.

[III.v.]

"Queixadas", mandíbulas: e depois de devorarem toda a comida que o mundo tiver, haverão de engolir-se mutuamente. Tal e qual o mundo, algo em nós resiste à idéia de tomar partido,- Shakespeare tem todo o cuidado de evitar que isso ocorra, apesar do grande vitalismo que empresta a Cleópatra e Antônio. Quando Antônio retorna ileso da desesperada, breve vitória sobre Otávio, Cleópatra o saúda com a exuberância de sempre:

[...] Ó bravura infinda,

Tu saís sorrindo, livre, dessa grande

Cilada do mundo?

[IV. viu.]

686

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

Pouco tempo depois, a frota de Antônio e Cleópatra entrega-se a Otávio, provocando, pela última vez, a fúria hercúlea de Antônio. Qual seria, então, a "grande /

Cilada do mundo", capaz de surpreender a "bravura infinda", i.c, a coragem incomparável desse descendente de Hércules? Será a guerra, o conluio de Cleópatra com

Otávio, ou apenas a mutabilidade do mundo? O mundo não escolhe Otávio, mas, nessa que é a mais teatral das peças, temos o teatro do mundo, e o público, empanzinado

da riqueza shakespeariana, finalmente, merece um pouco de paz, com a morte dos dois heróis, antes de voltar ao teatro para assistir a um outro tipo de peça - Coriolano ou Pendes. Quem precisa do mundo inteiro como platéia, e

N

Cleópatra e Antônio não se satisfazem com menos, em última análise, chegará ao esgotamento, como no caso de Antônio, ou escolherá um teatro íntimo para seu momento de glória, como o faz Cleópatra. Ninguém fez mais pelo teatro do que Shakespeare, sendo que, nessa peça, ele é mais generoso do que nunca, mas o autor começa a perceber que o público é para ele uma cilada, e que, em breve, dele exigirá menos, não mais. De início, Shakespeare ama o mundo,- mais tarde, na carreira do autor, vemos que o amor de Falstaff pelo mundo é propenso ao desdém. O poeta que escreve Antônio e Cleópatra não ama nem odeia o mundo - tampouco o teatro,- na verdade, começa a mostrar sinais de cansaço com relação a ambos. A glória de Antônio e Cleópatra não é a ambivalência nem a ambigüidade: de todas as peças shakespearianas, essa constitui o maior poema. Hoje em dia, o texto da peça é bastante encenável, quando devidamente dirigido e representado, mas, de certo modo, é grandioso demais para qualquer palco, embora mais condizente com um palco de porte do que com o melhor dos estúdios. Cleópatra, sem sombra de dúvida, figura do quilate de Falstaff e Hamlet, é a personagem feminina de maior vitalidade em Shakespeare, superando até Rosalinda. Antônio não pode ser inteiramente apreendido, devido ao proposital distanciamento mantido por Shakespeare. Cleópatra, mesmo que as várias perspectivas que pesam sobre ela se dissolvessem,

687

#HAROLD BLOOM

jamais poderia ser apreendida, pelos mesmos motivos que nos fazem pensar que conhecemos Falstaff, e que sempre nos obrigam a repensar o personagem. Na mais drástica, e brilhante, das recentes interpretações críticas, Janet Adelman argumenta que, em Cleópatra, Shakespeare reinventa "o mistério feminino, tomando-o um suprimento eternamente regenerador, que, "quanto mais colhe, mais cresce"". Nesse mistério, segundo Adelman, Shakespeare fundamenta a "identidade totalmente masculina [de Antônio], capaz de extravasar suas próprias limitações". Trata-se de assertivas impressionantes, mas não seriam idealizantes? Antônio tem uma boa morte, expressando amor e zelo por Cleópatra, mas Shakespeare mantém o herói dentro dos limites da identidade romana: "Romano, por romano bravamente / Batido". A morte de Falstaff, infantil e com ecos do Salmo 23, enquanto o personagem brinca com flores e com as pontas dos próprios dedos, extravasa todos os limites, embora alguns críticos (Wyndham Lewis, Auden e Empson) duvidem que a identidade de Falstaff seja totalmente masculina. E uma bela morte romana, a de Antônio, mas assemelha-se mais à morte de Bruto e Cássio do que à de Falstaff e à do transcendental Hamlet. Podemos convir que Cleópatra, na verdade, regenera-se continuamente, mas sua força não é transferível, seja a Antônio, seja ao público. Shakespeare inventou as noções de que pensamos mais em amantes à medida que aumenta a distância que nos separa deles, e que, quando os perdemos, principalmente diante da morte, temos uma sensação de êxtase que parece engrandecê-los, mas que, na verdade, os diminui. Proust foi o melhor aluno de Shakespeare no aprendizado desse processo tão irônico, quando Albertine transforma-se em um Antônio para o narrador, algo sublime e enigmático. Alguns críticos ressaltam que Cleópatra só se apaixona por Antônio no quinto ato, depois que ele está morto. Isso me parece um pouco cruel, mas, a bem da verdade, a afeição de Cleópatra só começa a alcançar o auge no final do quarto ato, quando Antônio morre, de maneira um tanto incômoda, nos braços da Rainha. Como figura política e dinástica, Cleópatra preocupa-se com o Egito e com os filhos, mas as preocupações são postas de lado quando ela calcula as conseqüências, para o Egito e para os filhos, da humilhação

a que seria

688

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

submetida se fosse exibida aos romanos como troféu de guerra. Segundo História (Plutarco), Otávio executou somente o filho mais velho de Antônio, mas, na segunda cena do quinto ato, ele ameaça executar toda a prole de Cleópatra, se, através do suicídio, ela frustrar-lhe o triunfo. Apesar das grandiosas representações hollywoodianas de triunfos romanos, a maioria de nós desconhece as provações a que os reis e generais derrotados eram submetidos, expostos à perversidade da população e levados a execuções sumárias. Cleópatra, de acordo com os planos de Otávio, supostamente, não seria executada, mas constituiria um espetáculo permanente, uma exaltação ao vencedor: "Em Roma, sua vida em nosso triunfo/Seria eterna". Shakespeare descreve com uma energia toda especial a recusa de Cleópatra em ceder a tal infâmia:

CLEÓPATRA

Iras, e agora, tu o que achas disso?

Assim como eu, serás boneca egípcia

Exibida em Roma. Trabalhadores

Vulgares, de aventais sujos, martelos

E réguas, vão erguer-nos à visão

De todos. Em seu hálito grosseiro,

Fedendo a comida podre, haveremos

De ficar envolvidas e forçadas

Seremos a seu bafo deglutir. IRAS

Que nos livrem os deuses! CLEÓPATRA

Ora, mais que certo, Iras, oficiais

Ousados vão pegar-nos por rameiras,

E poetas comuns hão de compor

Baladas dissonantes sobre nós.

Comediantes sagazes, de improviso,

Vão nos jogar em cena a apresentar

Nossas festas de Alexandria,- Antônio,

Um bêbado,- eu verei algum

689

#HAROLD BLOOM

guri-Cleópatra, aos guinchos, meninoando A minha grandeza com ar de puta.

[V.ii.]

Shakespeare, decerto, sabia que no teatro romano, como no teatro europeu continental do seu tempo, meninos não eram, forçosamente, utilizados para representar papéis

femininos,- será que temos aqui a queixa do autor, de que a Serpente do Nilo tivesse de se submeter à paródia de um guri, aos guinchos, "meninoando-lhe" a grandeza

no tablado do Teatro Globe? Uma peça que, em termos de imagens, identifica Cleópatra com terra e fogo, ao final, faz a protagonista exultar: "sou fogo, e ar", assim

escapando a Otávio, "senhorio do universo". O mundo - quanto mais Otávio - deseja triunfar sobre Cleópatra, mas Shakespeare, finalmente, toma partido, e nega ao

mundo qualquer prazer sádico e faz de Cleópatra o triunfo da peça. Personagem algum em

Shakespeare tem morte tão digna, verdadeiro ritual de exaltação. Ficamos comovidos

quando Fortimbrás, supondo que Hamlet fosse da estirpe do próprio Fortimbrás, ou do velho

Hamlet, ordena que o corpo do Príncipe seja honrado com um funeral militar,-

no entanto, a suposição é tão absurda que chega a nos parecer irônica, embora sejamos simpáticos à idéia de uma apoteose que - bem o sabemos-seria ridicularizada

por Hamlet. Príncipe da ironia, ele jamais negaria consolo ao público. Mas a metamorfose de Cleópatra é outra questão,- Shakespeare compõe para ela a melodia fúnebre

mais extraordinária. Mas que Cleópatra é a dele? O que, exatamente, é celebrado no ritual de Cleópatra?

Cleópatra morre como representante dos antigos deuses-governantes do Egito, muito embora Shakespeare soubesse o que sabemos, isto é, que a Rainha era de origem macedônica, descendente de um dos generais de Alexandre, o Grande. Entretanto, apenas a aparência da morte é litúrgica,- o propósito é simples e extremamente tocante: encontrar Antônio. No trecho abaixo, Cleópatra fala com arte de dramaturgo,- a elegia a Antônio é pessoal somente até certo ponto, pois ela lamenta a perda da grandeza, sua paixão pública:

Mais nobre dos homens, - -

Queres morrer? Comigo não te importas?

690

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

Ficarei neste mundo tão insípido,

Na tua falta não mais que uma pocilga?

Ah! Vede, minhas aias, a coroa

Da terra se derrete.

(Morre Antônio.)

Meu senhor?

Ah! Murchou a guirlanda desta guerra,

O pólo do soldado está caído,-

Meninos^e meninas ora estão

No nível dos adultos,- distinções

Se acabam, e não há mais maravilhas

Na visita da lua.

[IV.xv.]

"Distinções se acabam" significa que o valor, sempre dependente de distinções, já não existe, pois o pólo do soldado, agora tombado, constituía o padrão de medida.

O anseio de Cleópatra por uma sublimidade perdida não chega a ser indício do surgimento de uma nova mulher, transcendental, substituindo a obra-prima de histrionismo que conhecemos anteriormente. Ela ainda é atriz bastante para atuar na última cena, a maior de todas, à qual o falecido Antônio serve de motivação. Não estou aqui a questionar a proximidade dos dois, tomada mais intensa do que nunca pela ausência do amante, mas para reforçar a percepção de que, conforme Antônio, e a própria Cleópatra, somos incapazes de separar a paixão autêntica da representação que a Rainha faz desse sentimento. Shakespeare, com uma inteligência inigualável, deixa-nos atônitos até mesmo diante das falas mais comoventes de Cleópatra:

Não mais que uma mulher qualquer, domada Por mísera paixão, qual uma jovem Leiteira, serviçal das mais humildes. Deveria lançar meu cetro contra Os deuses injunosos, e dizer-lhes Que este mundo ao deles se igualava,

691

#HAROLD BLOOM

Até roubarem nossa jóia rara. Tudo de nada vale: paciência E tolice, impaciência é para cão Danado,- então, é mesmo pecado, Correr à morada oculta da morte, Antes

que até nós a morte ouse vir? Mulheres, como estais? Ora, animai-vos! Charmian, mas que é isso?

Minhas nobres Meninas! Ah, mulheres! Ah, mulheres! Olhai, nossa luz

gastou, apagou-se. Damas, coragem, vamos sepultá-lo,- E depois, o que é nobre, o que é audaz,

Faremos, em alto estilo romano, E a morte, ao nos levar, vai se orgulhar.

Vamo-nos, o invólucro daquele Grande espírito agora está gelado. Ah, mulheres, mulheres! Ora

vamo-nos, Porque amigo já não temos assim, Somente decisão, mais breve

fim.

[IV.xv.]

Como demarcar aqui os limites do histrionismo? A "platéia" de Cleópatra, nesse momento, é Iras e Charmian - além do público -, mas, acima de tudo, a Rainha é platéia de si mesma, pois Antônio, seu maior fã (depois dela própria), já não vive. Iras e Charmian, e nós mesmos ficamos bastante comovidos, mas talvez Cleópatra fique mais ainda, pois comove-se a si mesma, com tal intensidade que o efeito se torna, em si, mais um atributo estético. Não conseguimos atingir as profundezas do borbulhante eu interior de Cleópatra. Isso ajuda a explicar aqui o abandono da interiorização, depois das infinitas explorações do eu interior realizadas nas grandes tragédias. Mesmo no caso de Macbeth, conhecemos os limites do histrionismo do personagem, e estremecemos ao nos identificarmos, involuntariamente, com a força da sua imagina-

692

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

ção. com Cleópatra, jamais sabemos onde pára a auto-representação e, portanto, admiramo-la, embora recusemos qualquer identificação. Isso não diminui Cleópatra, mas a toma um tanto excêntrica, mesmo quando é mais fascinante. Shakespeare conhecia as suas próprias criações,- como quase sempre ocorre, demoramo-nos a alcançá-lo. Em Cleópatra, vigor cômico compete com energia erótica,- considerá-la heroína trágica é reduzi-la. Quando um infeliz mensageiro a informa que Antônio se casara com Otávia, ela recorda a declaração anterior de Antônio - "Roma que nas águas do Tibre afunde!" - e responde à altura: "Que se afunde / O Egito no Nilo!" Shakespeare não nos mostra a volta de Antônio ao Egito, aos braços de Cleópatra. Talvez prefira mostrar-nos, através de eventos, o desgaste do relacionamento do casal, inclusive a catastrófica insistência, por parte de Cleópatra, em participar de uma batalha naval em Ácio, e, mais ainda, a sua extraordinária performance com Tídio, embaixador de Otávio:

CLEÓPATRA

Gentil mensageiro,
Relata ao grande César, em meu nome:
Beijo a mão vencedora,- estou pronta
A deitar a seus pés minha coroa,
De joelhos,- diz que de sua voz,
Que todos obedecem, haverei
De ouvir o julgamento do Egito. TÍDIO
Escolhestes o mais nobre caminho.
Quando a sabedoria entra em conflito
com a sorte, e a primeira se atem
Ao que é possível, nada poderá
Afetá-la. Deixai que, em vossa mão,
Eu possa meu respeito demonstrar. CLEÓPATRA
Muitas vezes, o pai do vosso César,
Depois de meditar sobre a conquista

693

#HAROLD BLOOM

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

De reinos, levou seus lábios a esta Mão indigna, fazendo chover beijos.

[III.xiii.]

Podemos supor que o momento não é tanto de traição quanto de dissimulação, pois Cleópatra deve saber que Antônio está prestes a surpreendê-la (como, de fato, ocorre), a ordenar o açoite de Tídio e saudá-la como "um tanto passada", "volúvel", e mais:

Encontrei-te porção fria no prato
Do César defunto,- não, eras sobra
De Cneo Pompeu, fora as horas ardentes,

Na língua do povo não registradas,
Que em luxúria passaste. Estou certo,
Mesmo que possas supor o que seja
A castidade, tu não a conheces.

[III.xiii.]

A despeito das mútuas artimanhas engendradas, estão por demais presos um ao outro para conseguirem se desvencilhar, e nenhum dos dois acredita que será positivo o desfecho da situação em que se encontram. A cena mais grandiosa em que atuam juntos ocorre no mausoléu, onde Cleópatra se refugiara e para onde Antônio é içado. com uma mescla impressionante de grande comédia e pathos terrível, o diálogo desafia a paráfrase crítica:

ANTÔNIO

Morrendo, estou morrendo, Egito,- apenas
Aqui faço esperar a morte um pouco,
Até que, após milhões de beijos dados,
O pobre e derradeiro eu tenha te
Selado sobre os lábios. CLEÓPATRA

Eu não ousou,

Querido, meu senhor, peço perdão,-

Não ousou, por receio de ser presa. O cortejo imperial do afortunado César jamais por mim será adornado, Enquanto cobra, faca, ou veneno Possuírem a picada, fio, efeito. A salvo estarei: tua esposa, Otávia, De olhar imperturbável e tranqüilo, Não gozará a honra de humilhar-me,- Vem, vem, Antônio - aias, ajudai-me - Precisamos trazer-te para cima. Acudi, bons amigos.

ANTÔNIO Ah! Depressa, Ou morto estarei.

CLEÓPATRA Árduo exercício!

Como meu senhor pesa! Nossa força Se esgota no pesar que causa o peso. Tivesse eu o poder da grande Juno, Trazido aqui serias por Mercúrio, De asas fortes, ao lado do deus Júpiter. Vem, devagar - quem fica desejando Coisas é tolo - Ah! Então, vem, vem. (Antônio é içado até Cleópatra.) E bem-vindo, bem-vindo! Morre só Após viver, revive com meus beijos,- Se meus lábios tivessem tal poder, Assim os gastaria.

TODOS

Quadro triste!

ANTÔNIO

Morrendo, Egito, estou morrendo. Dá-me Vinho, e me deixa falar um pouco.

694

695

#HAROLD BLOOM

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

CLEÓPATRA

Não, deixa-me falar, e deixa que eu Grite tanto que a pérfida Fortuna Quebre a roda, irada com minha ofensa.

[IV.xv.;

Em momento algum Cleópatra é tão cômica como aqui, ou mais vulnerável a uma perspectiva moralista, capaz de distorcê-la ao ponto de tomá-la irreconhecível. O pobre Antônio quer um último beijo, mas ela tem receio de deixar o mausoléu e descer ao seu encontro, o que é perfeitamente compreensível,- no entanto, o mau gosto e a falta de sensibilidade da Rainha, ao invocar Otávia nesse momento grotesco e terrível, são mais do que dúbios. E mau gosto e falta de sensibilidade chegam ao extremo quando Antônio repete as palavras "Morrendo, Egito, estou morrendo", e pede vinho, para poder "falar um pouco". Cleópatra, porém, exclama: "Não, deixa-me falar", e enuncia uma retórica bombástica, de alto histrionismo. Samuel Johnson considerava detestáveis as

palavras "que a pérfida Fortuna / Quebre a roda", mas o grande crítico moralista negava-se a aceitar a estranha hilaridade da peça. Antônio morre com o máximo de dignidade que lhe é possível, diante de uma Cleópatra delirante, e sabedor de haver falhado até no suicídio. O mundo está sempre presente, e Shakespeare negocia uma divisão final de honrarias entre Cleópatra e o mundo, no quinto ato, no qual Antônio, bela sombra, marca presença por meio da ausência, presença essa maior em nossa lembrança do que quando o vimos no palco.

Sempre uma figura complexa, Cleópatra, no quinto ato, é mais sutil do que nunca, no diálogo travado com Dolabella, a quem ela quase seduz, como de hábito. Ela parte da descrição do "sonho" com Antônio, um catálogo de atributos divinos que lhe ressaltam a grandeza de espírito: "Os seus prazeres eram tal golfinho, / Que mostra o dorso acima do

696

elemento / Em que vive". O trecho serve de prelúdio ao diálogo crucial que determina o suicídio de Cleópatra:

CLEÓPATRA

Tu achas que já houve,

Ou pode haver um homem como esse

corn quem sonhei? DOLABELLA

Gentil senhora, não. CLEÓPATRA

Mentes até os deuses escutarem.

Porém, se há, ou se já houve tal homem,

Ele estaria bem além do sonho.

A natureza não possui substância

Para competir em formas fabulosas

corn a imaginação,- mas, um Antônio

Foi mesmo obra-prima da natureza,

Desafio e carrasco da invenção. DOLABELLA

Ouvi-me, boa senhora:

Vossa perda é assim como vós: grande,

E vós a suportais condignamente.

Talvez, eu não alcance o meu propósito,

Pois sinto, por reflexo já do vosso,

Um pesar que me parte o coração. CLEÓPATRA

Obrigada, senhor. Sabes, acaso,

O que César comigo vai fazer? DOLABELLA

Repugna-me dizer-vos, sabei disso. CLEÓPATRA

Mas, por favor, senhor... DOLABELLA

Ainda que homem honrado...

697

#HAROLD BLOOM

CLEÓPATRA

Quer me exhibir na marcha triunfal. DOLABELLA

Quer, minha cara dama, disse eu sei.

[V.ii.]

Temos a impressão de que Dolabella seria o próximo amante da Rainha, se o tempo e as circunstâncias assim o permitissem, mas o tempo, em Shakespeare, é implacável.

Em Tudo por Amor, de Dryden, existe entre Dolabella e Cleópatra forte atração, e, para contrabalançar, Dryden acrescenta um flerte entre Ventídio e Cleópatra. Na

concepção de Shakespeare, Dolabella, político ambicioso (conforme em Plutarco), fica de tal modo abalado diante da dor e da paixão expressas por Cleópatra que é capaz de arriscar a própria carreira, confirmando o pesadelo da Rainha: ser exibida em uma marcha

triumfal. Na cena seguinte, com Otávio, ela é extremamente hábil, dissimulando ira ao ser surpreendida escondendo do conquistador metade da fortuna da coroa. Convencido de que ela quer sobreviver, Otávio se retira, permitindo à Rainha a oportunidade de morrer e buscar a transfiguração. Para voltar ao Cidno, e "ter com Marco Antônio", ela pede que as aias lhe tragam os "melhores trajés". O ponto máximo dessa peça maravilhosa é o interlúdio com o camponês, que precede a apoteose do suicídio de Cleópatra. A cena reforça o argumento de Janet Adelman, que a "insistência" de Shakespeare "na questão da infinita mutabilidade do mundo milita contra a experiência trágica". Antônio e Cleópatra contém inúmeras perspectivas distintas, mas a do camponês é a mais desconcertante. Ele domina o diálogo, pois, embora o charme da Rainha, de início, dissolva-lhe a misoginia, em seguida, essa mesma misoginia volta a consolidar-se, quando ele não consegue dissuadir Cleópatra de seu intento. Poucos diálogos da literatura mundial apresentam a pungência e a sutileza desse, em que o camponês oferece a Cleópatra a áspide fatal:

CAMPÔNIO

Muito bem,- nada deis a ela, eu vos peço, pois não merece ser alimentada.

698

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

CLEÓPATRA Ela me comerá?

É extremamente difícil categorizar pergunta tão infantil: "Ela me comerá?" Talvez, antes de ascender à morte e à transfiguração divina, Cleópatra precise mergulhar no elemento lúdico, na essência falstaffiana que é o segredo de sua capacidade de sedução. Quando o camponês repete "desejo-vos bom proveito da cobra", ouvimos algo além de uma misoginia fállica,- ouvimos, talvez, a profecia da transformação a que Cleópatra submeterá o êxtase da morte, tomando-o uma epifania erótica, em que ela oferece o seio a Antônio e aos filhos que tivera com os conquistadores romanos. A arte de Cleópatra confunde-se com a de Shakespeare, em um fulgor que ofusca os enganos das diversas formas de amor em Shakespeare.

O melhor epitáfio de Cleópatra impressiona por ser pronunciado por Otávio, bem menos propenso do que Dolabella a ser vítima do encantamento da Rainha:

Ela parece estar dormindo, pronta A pegar outro Antônio com a forte Rede dos seus encantos.

- [V.ii.]

Não sendo um "outro Antônio", Otávio supera-se a si mesmo nesse tributo à capacidade de sedução de Cleópatra. A essa altura, o público é, ou deveria ser, o mundo, tomado de múltiplas perspectivas. "Ela me comerá?" esbarra em "desejo-vos bom proveito da cobra", mas ambas as falas são postas um pouco de lado pela nossa tênue esperança de ainda haver um Antônio para ela pegar.

699

#PARTE VIII

O EPÍLOGO TRÁGICO

#28

CORIOLANO

A insolência do poder é mais forte do que o apelo da necessidade. A submissão a uma autoridade ilegítima, e mesmo a resistência à mesma, nada tem que possa instigar ou favorecer a imaginação,- a presunção de se ter o direito de insultar ou oprimir o próximo traz consigo um marcante ar de superioridade. Preferimos ser opressores a oprimidos. O fascínio pela conquista do poder e a admiração pelos que o detêm são naturais ao ser humano: o primeiro o faz tirano, o segundo, escravo. O mal revestido de orgulho, pompa e circunstância é mais atraente do que o bem abstrato. Coriolano queixa-se da volubilidade do povo,- no entanto, quando não é mais possível reforçar seu orgulho e obstinação à custa do povo, o herói insurge-se contra a pátria.

William Hazlitt

Coriolano, mais até do que Júlio César e Henrique V, é o grande drama político do cânone shakespeariano. Tal fato interessa-me menos do que a natureza experimental da peça, que parece constituir novas alternativas formais, com relação às cinco grandes tragédias: Hamlet (1601), Otelo (1604), Rei Lear (1605), Macbeth (1606) e Antônio e Cleópatra (1606). Shakespeare completou quarenta anos de idade após ter escrito as três últimas peças mencionadas em pouco mais de um ano. Coriolano (1607) tem como protagonista um soldado imbatível, literalmente, um

#HAROLD BLOOM

exército reduzido a um só homem, a maior máquina mortífera criada por Shakespeare. O fato de Coriolano não ser totalmente antipático ao público (a despeito de tendências políticas) é um triunfo da arte shakespeariana, pois, de todos os grandes protagonistas, esse é o mais limitado, em termos de consciência.

Notoriamente, vítima de mãe dominadora e ansiosa, Coriolano é um adulto sempre menino. Exceto no campo de batalha, na melhor das hipóteses, ele é um desastre em potencial. Ao confrontar a multidão de plebeus romanos, é perfeitamente capaz de insultá-los e enfurecê-los. Shakespeare, conforme Anne Barton, com tanto brilho, demonstrou, tem o cuidado de diferenciar a plebe em Coriolano da que atua em Júlio César, e que segue Jack Cadê em Henrique VI. Eis o que diz Barton sobre os plebeus em Coriolano: "preocupam-se com motivação, tanto a que os impele quanto a que move os opressores, e não são obtusos". com efeito, não constituem uma turba, e Shakespeare não se coloca contra eles. Caio Márcio (nome verdadeiro de Coriolano) é mais bem talhado para ser general dos vólcios, inimigos romanos, do que para líder romano, ironia permanentemente reforçada por Shakespeare. Na ótica de Caio Márcio, a plebe romana não merece pão nem circo. Na ótica da plebe, ele representa uma ameaça à sua sobrevivência. Shakespeare, embora Hazlitt jamais o admitisse, concede certas justificativas ao pleito do povo, no confronto que a peça leva a termo. A plebe é cruel e inflamável, mas Caio Márcio a provoca, e o povo tem razão em expulsá-lo de Roma. A veneração que o protagonista tem pela "honra" nega qualquer valor às vidas dos plebeus. Contudo, ele é mais inimigo de si mesmo do que do povo, e a tragédia que o derruba não decorre do medo e da fúria da plebe, mas de sua própria natureza e formação.

Conforme já salientei, ao longo de catorze meses, Shakespeare cria Lear, o Bobo, Edgar, Edmundo, Macbeth e Lady Macbeth, Antônio e Cleópatra. Comparado a esse grupo, seja em termos de personalidade ou caráter, Caio Márcio chega a ser insignificante. Teria Shakespeare esgotado a capacidade de reinventar o humano, pelo menos, no gênero trágico? O interior de Caio Márcio é diminuto, e, em todo caso, inacessível a nós e a qualquer outro personagem da peça, inclusive ao

704

1 CORIOLANO

próprio protagonista. O que, então, Shakespeare busca alcançar com Coriolano? Norman Rabkin, em lúcida análise, vê em Márcio uma coerência com protagonistas trágicos que o sucederam:

Ao aceitar o nome Coriolano, Márcio aceita o reconhecimento público pelos atos por ele praticados e, necessariamente, fica [publicamente] comprometido. Como Lear, Macbeth, Bruto e Hamlet, Coriolano nos faz perceber o quanto o herói é criado a partir dos feitos realizados, e definido pelos eventos em que se , envolve.

Mas serão Lear, Macbeth, Bruto e Hamlet criados e definidos conforme o entendimento de Rabkin? Todos esses personagens contêm uma certa substância, que se destaca, enquanto Coriolano é bastante vazio. A paixão de Lear, a imaginação de Macbeth, a nobreza de Bruto e a consciência infinita de Hamlet precedem as suas realizações e duram mais do que eventos. Não é possível visualizarmos Coriolano em contexto ou

circunstâncias diferentes daqueles em que se encontra, e, no entanto, ele não consegue transcender contexto nem circunstâncias. Essa é, exatamente, a tragédia de Coriolano, e esse, e não a política, é o principal interesse de Shakespeare na peça. Recorro, mais uma vez, às palavras de Chesterton que sempre me perseguem: os protagonistas shakespearianos mais vitais são "grandes espíritos acorrentados".

Coriolano encontra-se acorrentado em consequência de sua natureza e das circunstâncias, mas não podemos dizer que seja um grande espírito. Educado pela mãe para ser um menino-Marte, ele jamais amadurece, a despeito do ímpeto no sentido de alcançar autonomia. Ao ser exilado pela multidão, ele desafia as massas, com seu memorável discurso:

Ó matilha de cães de hálito imundo
Como o do poço envenenado! Odeio-os
Como às carcaças que, desenterradas,
Corrompem-nos o ar. Eu os renego,-
Fiquem aqui com suas incertezas

705

#HAROLD BLOOM

Que até boatos fazem palpitar! Que o farfalhar das plumas do inimigo Enchem de horror! Terão poder ainda Pra banir os fiéis - até que um dia Sua ignorância (que não pensa, sente) Que só poupou vocês, vai entregá-los Como os mais humilhados dos cativos A uma nação que os vença sem um golpe. Por vocês eu desprezo Roma e parto:

Existe um mundo fora destes muros!*

[Ill.iii.]

Fora do contexto, o discurso é magnífico/ na peça, parece mais patético do que heróico. Coriolano deveria mesmo partir para o exílio, para ter a chance de amadurecer "fora destes muros". Em vez de fazê-lo, conforme observa Hazlitt com cruel satisfação, Coriolano busca os vólcios, e os lidera em campanha contra Roma, empreitada nada honrosa, a menos que "honra" signifique tão-somente proeza militar, a despeito da causa. Anne Barton defende uma posição quase isolada, ao afirmar que Coriolano sente-se em casa junto aos vólcios, sendo estes mais arcaicos do que os romanos, além de venerarem a guerra. Custa-me aceitar essa noção, visto que um ponto-chave da peça é o fato de Coriolano, em última análise, ficar sem pátria: não suporta a idéia de retornar a Roma, e não pode permanecer a serviço dos vólcios. O argumento de Barton é que Coriolano, embora morra antes de poder "reconstruir a sua vida", aprende a verdade: os plebeus também têm direitos. Hazlitt parece-me mais próximo da realidade da peça, ao observar que Coriolano vive e morre na "insolência do poder". A tragédia de Coriolano é não haver lugar para ele na comunidade social, seja dos vólcios ou dos romanos. Mas por que Shakespeare decidiu escrever essa tragédia tão peculiar é a questão que eu gostaria de abordar.

* Coriolano. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995. Todas as citações se referem a essa edição. [N.T.]

706

CORIOOLANO

É notória a preferência de T. S. Eliot por Coriolano, com relação a Hamlet, estranhamente, o crítico insistia ser Coriolano a melhor tragédia shakespeariana. Acho que Eliot é aqui perverso, mesmo que acreditasse, sinceramente, ser Hamlet "um fracasso estético". A arte retórica de Shakespeare é reprimida em Coriolano; comparada a Rei Lear, Macbeth ou Antônio e Cleópatra, essa tragédia mais tardia é quase insignificante. A mesma fascina, justamente, por afastar-se do êxtase criativo observado nos catorze meses que lhe precederam a concepção. Ao longo dos anos em que venho ministrando disciplinas sobre a dramaturgia shakespeariana, tenho encontrado, inicialmente, grande resistência a Coriolano-, na verdade, para leitores e espectadores, o gosto pela peça costuma ser cultivado, i.e., não-espontâneo.

Lida ou assistida em seguida às grandes tragédias, Coriolano pode parecer mais complexa do que de

fato é. Shakespeare, em Coriolano e Timão de Atenas (esta, flagrantemente, inacabada), desenvolve um trabalho experimental, criando protagonistas um tanto ou quanto antipáticos, embora, em sua genialidade, o dramaturgo tenha descoberto meios de tomá-los simpáticos apesar de seus defeitos. Coriolano não é Bruto,- patriotismo não conta muito para Márcio, uma vez comparado à questão da honra pessoal. Em Macbeth, Shakespeare havia experimentado as aplicações do sentimento de ultraje de um herói-vilão. Coriolano sentese ultrajado em sua honra, ao ser expulso de Roma, e a revolta de Timão decorre da ingratidão universal que o cerca. Tanto Coriolano quanto Timão são ultrajantes, mas, devido à convicção que ambos têm de que foram ultrajados, solidarizamos-nos com ambos em momentos cruciais. Eis mais um aspecto da originalidade de Shakespeare, mais um meio de inventar o humano. Eugene Waith e A. D. Nuttall, de modos diferentes, porém complementares, chamaram a atenção da crítica à visão extraordinária de Coriolano no comando dos vólcios, expressa por Comínio, general romano, diante dos tribunos temerosos por haverem banido o herói hercúleo:

707

#HAROLD BLOOM

É o deus deles. E os lidera qual coisa Feita por deusa não que a natureza Que faz homens melhores, e o seguem Contra nós como crianças, tão confiantes Quanto menino atrás de borboleta Ou quem mata uma mosca.

[IV.vi.]

Waith discorre a respeito da "postura sobre-humana" de Coriolano, levando-nos, novamente, aos paradoxos que caracterizam o personagem: ao mesmo tempo, um deus e uma criança, verdadeiro meninoMarte! Nuttall, com uma observação, a meu ver, aplicável a toda a obra shakespeariana, aponta o mito hermetista - o ser humano como um deus mortal - presente nas palavras "qual coisa / Feita por deusa não que a natureza". Nos capítulos introdutórios do presente livro, identifico nessa noção do homem como deus mortal a cosmologia mais provável de Shakespeare, e, aqui, recorro a Nuttall para, mais uma vez, invocá-la. Coriolano pretende agir "qual homem autor de si mesmo / Sem parentes". Tendo a mãe que tem, e tendo sido educado da maneira como ela o educou, Coriolano não será capaz de concretizar tal intenção. Contudo, o autêntico heroísmo do personagem é sua tentativa de se tornar o deus mortal Coriolano, e não o sempre infantil Caio Márcio. Internamente árido, quase vazio, Coriolano é, no entanto, dotado de uma vontade heróica.

Essa última afirmação poderia, talvez, ser aplicada a Iago, mas Coriolano nada tem de vilão, nem mesmo de herói-vilão. Trata-se de personagem tão singular e original que é bastante difícil descrevê-lo. Kenneth Burke sugeria que encarássemos a peça como uma "tragédia grotesca". Timão de Atenas, sem dúvida, pode assim ser classificada, mas o imenso patos que Coriolano provoca em nós não parece ter caráter grotesco. Shakespeare, com grande sutileza, não nos oferece qualquer alternativa aceitável ao sentido que a palavra "honra" tem para Coriolano, nem mesmo quando nos mostra como essa noção de "honra" toma-se

708

COR10LANO

limitada e frustrante, uma vez desafiada. A mãe, os amigos e os inimigos do herói, sejam romanos ou vólcios, não nos parecem nada simpáticos, e ninguém, à exceção, talvez, de T. S. Eliot, é capaz de se identificar com Coriolano. Hazlitt - que dizia: "nós somos Hamlet" - poderia, talvez, ter afirmado que somente o Duque de Wellington seria confundido com Coriolano.

Coriolano, diria eu, é um mecanismo de defesa, da parte de Shakespeare, contra outra criação sua, Antônio, herói hercúleo bem mais interessante. Uma vez que Coriolano foi escrita logo após Antônio e Cleópatra, Shakespeare estaria plenamente consciente da falta de

continuidade entre esses dois protagonistas com características de Hércules. Antônio, embora em declínio, mantém toda a complexidade e algumas das virtudes que lhe garantem uma grande personalidade. Se é que Coriolano tem alguma personalidade, a mesma é por demais danosa, a terceiros e a ele próprio. Cleópatra, até mais do que Antônio, extrapola os limites da personalidade. A partir de Coriolano, Shakespeare afasta-se da problemática da personalidade: Timão está mais próximo dos ideogramas satíricos de Ben Jonson do que de personagens shakespearianos, desde Launce, em Os Dois Cavalheiros de Verona, a Cleópatra. E o gênero denominado pelos críticos "romance" parece ter, em si, certa precedência sobre a mimese,- até mesmo Imogênia, Leontes e Próspero estão no limite entre a personalidade realista e o ser simbólico. Talvez Caliban e Ariel sejam personalidades, mas Caliban é apenas meio-humano, e Ariel, um espírito. Parte do grande fascínio que Coriolano exerce sobre mim é o fato de aqui Shakespeare, por assim dizer, mudar de ares, abandonar algo até então central à sua arte dramática. A partir de Coriolano, personagem algum é artista livre de si mesmo. Cleópatra, espantoso ato de invenção humana, é o adeus de Shakespeare ao seu talento mais raro. Bem que eu gostaria de saber o porquê desse fenômeno. Estaria Shakespeare cansado do próprio sucesso, retumbante, no processo de invenção do humano? A introspecção, maior legado deixado pelo poeta-dramaturgo ao ser ocidental, desaparece em Coriolano, e jamais será o que fora antes. A morte do imenso eu interior de Cleópatra nada tem de

709

#HAROLD BLOOM

banal, ela sofre uma verdadeira metamorfose, de modo que não temos sequer motivo de dor ou decepção. Uma maneira de verificar a mudança por que passa Shakespeare é contrastar a indagação de Cleópatra diante da áspide mortal - "Ela me comerá?" - com a afirmação de Coriolano - "Eu [fiz tudo] sozinho!" -, derradeira vangloria dirigida aos vólcios. A pergunta fantástica, ingênua, de Cleópatra presta-se a infinita meditação, encanta-nos, e enche-nos de renovada admiração quanto à sua personalidade,- a bazófia de Coriolano é pueril, e expressa uma pungência infinitamente menor. Todas as reflexões a respeito do desenvolvimento de Shakespeare levam-nos a reconhecê-lo como o mais enigmático dos dramaturgos. A poesia de Coriolano é, condignamente, ríspida, até estridente, visto que a peça prima pela invectiva. O autor exerce aqui pleno controle sobre forma e conteúdo, talvez até demais. Nem mesmo Shakespeare é capaz de manter Rei Lear, Macbeth e Antônio e Cleópatra, totalmente, sob controle - aqui e ali aparecem "sinais de rebeldia". Lear, Edmundo, Macbeth e Cleópatra, todos, escapam do criador, assim como Falstaff, Hamlet e Iago são exemplos de diabretes que fogem com a coroa de Apoio. Em Coriolano, não circula qualquer energia transcendental,- o próprio Caio Márcio é pobre de intelecto, e desprovido de imaginação. A peça confirma o domínio de um dramaturgo altamente profissional sobre sua matéria poética-, percebemos que Coriolano faz, exatamente, aquilo que Shakespeare quer que ele faça. Entretanto, apesar de causar impacto, e da argúcia formal corn que é construída, a peça não chega a ser um engrandecimento da vida. Parece até que Shakespeare pretendia tão somente superar Ben Jonson, uma vez que Coriolano pode ser vista como a obra que Jonson apenas se aproxima de criar em A Queda de Sejanus (1605), por sua vez, uma tentativa inepta de superar Júlio César. Coriolano continua a comover estudiosos e críticos, embora não a maioria dos leitores e espectadores, pouco impressionados pela perfeição da peça como exemplo de tragédia neoclássica. Todavia, Jonson jamais fez sombra a Shakespeare, como durante tanto tempo o fizera Marlowe, e, antes de mais nada, Coriolano é um recuo pessoal do autor corn respeito

710

CORIOLOANO

às suas próprias realizações anteriores. Shakespeare havia se superado nas cinco grandes tragédias, - nem mesmo um gênio como ele voltaria a se aventurar naquele abismo interior. O recuo quanto à interiorização propicia a Shakespeare (e a nós) a peça intitulada Coriolano, decerto, a mais estranha das trinta e nove atribuídas ao dramaturgo inglês. Recorro aqui à noção de estranheza em duplo sentido: excepcionalidade e, também, novidade em termos de um esplendor estético, menor, porém, singular. Abrindo mão de muita coisa, Shakespeare alcança a perfeição formal, de um tipo que jamais voltaria a utilizar.

O patbo provocado pelo temível Coriolano é exacerbado sempre que nós (ou Shakespeare) consideramos o herói em conjugação com a indominável Volúmnia, sua mãe, provavelmente a personagem feminina mais inconveniente em toda a obra shakespeariana, sem excluirmos Goneril e Regan. Sendo Volúmnia, como todos os demais personagens da peça, dotada apenas de um exterior, dispomos de poucas pistas que possam explicar como uma mãe de família que vivia nos primórdios de Roma pôde tomar-se figura digna de Strindberg (a feliz comparação foi feita por Russell Fraser). Nessa que é a mais estranha das peças escritas por Shakespeare, Volúmnia é a figura mais surpreendente, longe de ser mera reprodução da típica mãe dominadora. Vangloria-se de ter enviado Caio Márcio aos campos de batalha quando este era ainda jovem (vem-nos à mente Otelo, como menino-guerreiro), e adora ver sangue, mesmo que seja o do próprio filho: [sangue] cai melhor num homem Que o ouro do troféu. O seio de Hécuba Amamentando Heitor não foi tão belo Quanto a testa de Heitor a cuspir sangue Na espada grega que menosprezava.

, [I.iii.]

71!

#HAROLD BLOOM

Demonstrações patológicas e grotescas como essa não ficam longe da sátira, conforme é o caso de tantos outros trechos de Coriolano. com uma mãe assim, Coriolano, por mais grosseiro que seja, merece o perdão do público. Nunca tive a oportunidade de assistir a uma montagem cômica dessa tragédia, tampouco de Tito Andrônico, mas chego a me perguntar o que Shakespeare pretende com a descrição do herói-mirim, Coriolano filho, brincando no jardim:

VALÉRIA

[...] Como está seu filhinho?

VIRGÍLIA

Eu lhe agradeço, senhora, - muito bem.

VOLÚMNIA

Prefere ver espadas e ouvir tambores a olhar para seu mestre-escola.

VALÉRIA

Palavra que é bem filho do pai dele! Mas garanto que é um menino muito bonitinho. Juro que na quarta-feira fiquei a olhar para ele uma meia hora: tem semblante tão resoluto. Eu o vi correr atrás de uma borboleta dourada, e tomou a correr, caiu de pernas para o ar, levantou-se de novo, e tomou a apanhá-la: e talvez porque o tombo o deixasse zangado, ou por outro motivo, trincou os dentes e rasgou-a em pedaços. Digo-lhe que a estraçalhou!

VOLÚMNIA

É repente como os do pai.

VALÉRIA

Não há dúvida de que seja uma criança nobre.

[I.iii.]

Estraçalhar borboletas com os dentes pode até ser bom treinamento para um indivíduo adquirir o gênio beligerante do pai, mas em nada ajudará a prepará-lo para o convívio social. Talvez seja esse o cerne da questão: a plebe romana, dentro de uma década,

aproximadamente, ver-se-á diante de um novo Caio Márcio. Nesse ínterim, enquanto o herói marcha de volta para casa, sua mãe e um amigo fazem um

712

CORIOLANO

"Inventário de cicatrizes, a serem exibidas ao povo, no momento em que o herói for apresentado como candidato a cônsul:

MENÊNIO

Verdadeiras? Eu juro que verdadeiras. Onde ele foi ferido? (Aos Tribunus) Deus salve vossas mercês! Márcio está vindo para casa! com mais razões para orgulhar-se.

(A Volúmnia) Onde ele foi ferido?

VOLÚMNI

No ombro e no braço esquerdo: haverá grandes cicatrizes para mostrar ao povo quando se apresentar para a eleição. Ele recebeu, quando venceu Tarquínio, sete ferimentos no corpo.

MENÊNIO

Um no pescoço e um na coxa - o que faz nove que eu saiba.

VOLÚMNI

Ele já tinha recebido, antes desta última expedição, vinte e cinco ferimentos recebidos (sic).

MENÊNIO

Agora são vinte e sete: cada talho o túmulo de um inimigo.

(Gritos e uma clarinada.) Ouçam, as trompas!

[H.i.]

Pode um diálogo como esse ser encenado a não ser numa comédia? Mais tarde, virá a cena em que Coriolano e a plebe se execram mutuamente, em confronto que beira o cômico. É difícil estabelecer de que modo devemos entender Volúmnia, que tanto deve à terrível Juno de Virgílio. Shakespeare explicita a ascendência quando Volúmnia recusa o convite para uma ceia:

A ira é a minha carne, - me comendo, vou morrer do alimento. Agora, vamos Não chorem, - lamento certo é o meu, De fúria, como Juno. Vamos, vamos.

[IV.ii.]

713

(j

#HAROLD BLOOM

Tal mãe, tal filho/ Coriolano, também, come a si mesmo e, assim, há de morrer do alimento. O trecho só não é cômico porque, como Juno, na Eneida, é um tanto assustador.

Mas o que nada tem de cômico, sendo, na verdade, em última análise, até trágico, é o confronto entre Coriolano e Volúmnia, quando ela o exorta a voltar atrás na decisão de comandar os vólcios em um ataque a Roma:

VOLÚMNI

[...] Não há homem

Mais preso à mãe: no entanto, eu matraqueio

Como um mendigo.

[Viu.]

Sendo esse o seu pior momento na peça, Volúmnia, aqui, vai além do comportamento e da linguagem inconvenientes, - com efeito, o discurso será responsável pela morte de Coriolano, que assim responde:

[...] Mãe, ó mãe!

O que fez? Veja como os céus se abrem, E os deuses, vendo esse quadro anormal, Se riem dele. Ai, mãe, ai minha mãe! Pra Roma conquistou bela vitória, - Mas sobre o seu filho, creia, creia, Prevaleceu só com grande perigo, Ou talvez morte pra ele. Que venha.

[Viu.]

Como tragédia, isso me parece mais do que grotesco. Janet Adelman, em uma leitura brilhante dessa

cena, conclui: "a sujeição não traz qualquer recompensa, não estimula o afeto, nem a empatia com o público,- propicia apenas o total colapso do indivíduo, o terrível triunfo de Volúmnia". Onde não há consolo, nem mesmo empatia na dor, será que existe a experiência estética da tragédia? Em Coriolano e Timão de Atenas, Shakespeare oferece-nos o crepúsculo da tragédia. Tudo tem o seu preço, e as cinco grandes tragédias muito custaram a Shakespeare.

714

CORIOLOANO

Ler Rei Lear e Macbeth, atentamente, ou assistir a boas montagens das esmas (o que é raro) são experiências extasiantes, a menos para aqueles que são apáticos ou ensimesmados. Escrever Rei Lear e Macbeth é, no mínimo, uma demonstração de que o autor não é frio nem solipsista. Na transição para Coriolano e Timão de Atenas, Shakespeare percebe que transpôs uma fronteira, e descobre que já não quer trabalhar, exclusivamente, com a tragédia ou a comédia.

715

#29

TIMÃO DE ATENAS

Tudo leva a crer que Timão de Atenas seja uma obra inacabada, por motivos ainda não esclarecidos. A peça jamais foi encenada à época de Shakespeare, e certos trechos da mesma parecem não ter sido revistos. Recentemente, especialistas vêm atribuindo a autoria de várias cenas a Thomas Middleton, mas as evidências apresentadas não são das mais convincentes, e alguns desses mesmos estudiosos pretendem atribuir grande parte de Macbeth a Middleton, o que me causa total desconfiança. Por menos acabada que seja, Timão de Atenas pode ser bastante eficaz no palco. Duke Ellington escreveu uma belíssima partitura para a peça, que acompanhava o texto shakespeariano na última montagem a que assisti, e que contava com a esplêndida atuação de Brian Bedford. Na minha opinião, a peça presta-se mais à encenação do que à leitura, sendo intensamente dramática, embora tenha seus altos e baixos. Grande parte dos trechos finais da peça é consignada às imprecações de Timão, muito mais cáusticas do que as de Coriolano. Talvez essas imprecações tenham entediado o dramaturgo, sendo, na verdade, cansativas quando lidas, mas Bedford tomou-as vibrantes no palco. Conforme o caso de Tróilo e Críssida, que tampouco foi encenada à época de Shakespeare, o autor parece ter aqui subestimado sua arte dramática. Timão de Atenas, ao contrário de Tróilo e Críssida, não é um grande poema, mas ambas prestam-se bem ao palco. Como homem de teatro, Shakespeare era tão hábil que devia saber que esses dois textos eram altamente

716

TIMÃO DE ATENAS

encenáveis. Como vimos, é possível que questões políticas tenham impedido a montagem de Tróilo e Críssida. No caso de Timão de Atenas, suponho que Shakespeare tenha sentido uma certa rejeição à obra que estava prestes a terminar e deixou-a de lado, para buscar uma espécie de cura artística, trabalhando em um texto que viria a ser denominado Péricles, e que inauguraria o último subgênero dramático ao qual o dramaturgo se dedicaria, os chamados romances.

Embora classificada como tragédia, Timão de Atenas fica entre a sátira e a farsa. Assim como Coriolano pode ter sido iniciada como uma reação à peça de Jonson intitulada

A Queda de Sejanus, pelo que parece, Timão de Atenas seria, igualmente, uma tentativa de superar Ben Jonson, na sátira de natureza moral. Conforme já assinali,

Coriolano e Volúmnia não são "pessoas", mas ideogramas jonsonianos,- Timão nem isso o é, sendo mais caricatura. Diversos estudiosos apontam uma característica singular a Timão entre os personagens shakespearianos: não possuir família. Desprovido de pai, mãe, esposa, filhos, e mesmo de uma amante, Timão não tem origens. Descobrimos,

no decorrer da peça, que certa vez ele salvara Atenas, com o auxílio da espada e do dinheiro. com certeza, Timão começara a vida como soldado, chegando, mais tarde, a general; jamais somos informados sobre a origem de sua fortuna. A atitude do personagem com relação à sexualidade vai da indiferença, inicialmente, à aversão total,- a peça, nesse particular, única em Shakespeare, não tem papéis femininos, exceto prostitutas. Sendo eu o Bardólatra Brontossauo Bloom, sobrevivente de uma antiga espécie de críticos shakespearianos, não hesito em apontar a profunda amargura que encontro em Timão de Atenas, inclusive uma forte animosidade contra a idéia da gratificação sexual. Ao esbravejar diante das prostitutas de Alcibiades, Timão demonstra-se totalmente obcecado pela noção de doença venérea, conforme Pândaro, no Epílogo de Troiío e Crissida. Uma fúria exagerada permeia Timão de Atenas, uma certa loucura que vai além da revolta de Timão diante da ingratidão que o cerca. O distanciamento que Shakespeare cultivara em CorioidHO desaparece em Timão de Atenas, em aspectos cruciais, a peça é uma ferida aberta. Como

717

#HAROLD 8LOOM

sempre, nada sabemos sobre a intimidade de Shakespeare,- portanto, desconhecemos se tal ferida era de ordem pessoal. Porém, em Timão de Atenas, mais até do que em Rei Lear, Shakespeare antecipa a feroz indignação de Jonathan Swift. O único propósito da peça é alcançar essa indignação, apesar da seguinte ambigüidade, sempre presente: será a indignação do protagonista a reação de um idealista que se vê enganado ou a de um tolo? Hazlitt, possivelmente contrapondo-se à censura de natureza moral que Samuel Johnson destinara ao perdularismo de Timão, dá início à tradição romântica que exalta o protagonista:

[...] Timão não tem prazer em odiar a si mesmo ou a terceiros. Toda a sua misantropia, por mais veemente, é forçada. Para livrar-se dos escorregões da sorte, das tribulações da paixão e da adversidade, tudo o que ele deseja é baixar à tranqüilidade do túmulo. Para isso, convergem seus pensamentos,- nisso, encontra ele a hora e o lugar do romantismo. Cava a própria cova à beira-mar, planeja o próprio funeral em meio à pompa da desolação, e constrói um mausoléu com os elementos.

O Timão pensado por Hazlitt é contemporâneo do pobre-diabo que protagoniza o romance Frankenstein, de Mary Shelley, e o trecho acima aplicar-se-ia muito bem à criatura de Frankenstein, se esta fosse transferida da calota glacial ártica para o litoral grego. O Timão do Alto Romantismo tem exercido grande influência na crítica literária, desde Hazlitt (1816), passando por Swinburne (1880), até atingir o apogeu, com G. Wilson Knight, na obra *The Wheel of Fire* (1930):

Em peça alguma podemos encontrar um domínio de técnica tão marcante, tão pleno - quase primário, em termos do impacto causado pelo efeito arquitetônico. Peça alguma [...] tem a força dessa de Timão. [...] Nenhuma estrutura dramática criada por Shakespeare é submetida a peso e a impacto semelhantes. Por causa dessa peça, Hamlet, Tróilo e Créssida, Otelo e Rei Lear tomaram-se universais,- Timão de Atenas as engloba e as transcende.

718

TIMÃO DE ATENAS

Seria maravilhoso se assim o fosse, mas o texto shakespeariano não -ustifica o exagerado elogio de Wilson Knight. Tive o privilégio, na - ventude, de ver Knight atuando em trechos escolhidos de Timão de Atenas- o crítico-ator conferia a Timão toda a sublimidade de Lear, mas os sons da performance não ficaram em meus ouvidos depois que saí do teatro. Já tive bons alunos que fizeram associações entre Timão e Lear, mas tal interpretação não sobrevive à análise criteriosa. Timão de Atenas é estudo marcante, extremamente expressionista, mas Shakespeare, sem dúvida, chegou à conclusão de que a obra era um equívoco - e estava

certo. Por mais encenável que seja, a peça é o nadir da arte trágica shakespeariana. Como fábula dramatizada, cuja moral seria, supostamente, o problema da ingratidão, a peça careceria de ressonância shakespeariana, senão pelo fato de que a intensidade elegíaca da mesma faz lembrar a grande série de tragédias que Shakespeare criou contra a sua própria natureza, visto que seu gênio pendia para a comédia. Falstaff e Rosalinda surgem, naturalmente, da exuberância de Shakespeare; Hamlet e Lear nascem de partos difíceis. Timão de Atenas está longe de ser o ponto máximo da tragédia,- com efeito, o mausoléu onde a peça descansa abriga as primeiras grandes tragédias européias desde os tempos áureos de Atenas.

Timão é a caricatura mais expressiva da peça, a única, na verdade, que provoca algum interesse.

Temos Flávio, o fiel intendente de Timão, Apemanto, descrito na lista de personagens como "filósofo intratável", e Alcibíades, aqui diminuído com relação aos papéis desempenhados em Platão e Plutarco. Os demais são parasitas, bajuladores e prostitutas,- nem mesmo Macbeth é figura central em sua respectiva peça como o é Timão. Coriolano carece de dimensão interior, mas não se compara a Timão, que carece, simplesmente, de tudo, até irromper no primeiro ataque de fúria (ato 111, cena iv), ocasião em que pede ao intendente que convoque todos os parasitas, bajuladores e falsos amigos a um banquete final, que consistirá de água morna e pedras dispostas em travessas

719

#HAROLD BLOOM

cobertas. Depois de jogar a água na cara dos convidados e atirar-lhes as pedras, Timão, finalmente, alcança uma eloquência contundente, no adeus a Atenas:

Ainda uma vez desejo contemplar-te. Ó muro, que circundas esses lobos, afunda-te na terra! Não protejas Atenas doravante! Incontinentes ficai, matronas! Filhos, rebelai-vos! Loucos escravos, arrancai dos bancos os graves e enrugados senadores .

e emiti opinião no lugar deles. Vire-se num momento em lixo público a virginal pureza, e que isso seja feito à vista dos pais. Falidos, sede firmes, não devolvendo

coisa alguma,- antes cortai as goelas dos credores. Servos, roubai, que vossos graves amos

*_

não cessam de pilhar com mãos abertas, servindo-se da lei. Vai para a cama de teu amo, empregada, que a patroa se encontra no bordel. Tira a muleta de teu pai paralítico, menino de dezesseis, e estoura-lhe os miolos.

Temor, piedade, reverência aos deuses,

paz, justiça, verdade, deferência

doméstica, descanso matutino,

vigilância pacífica, costumes,

instrução, profissões e ofícios vários,

hierarquias, usanças, leis vetustas:

confundi-vos no que vos for contrário.

Que impere a destruição. Pestes que os homens

exterminais, acumulai as vossas

febres terríveis e devastadoras

720

TIMÃO DE ATENAS

sobre Atenas, madura para a ruína.

Fria ciática, deixa os senadores

aleijados, porque nos membros mostrem

igual claudicação à dos costumes.

Na medula e no espírito dos moços,
luxúria, te insinua, porque possam
nadar contra a corrente da virtude
e na depravação se afoguem todos!
Sarnas e pústulas, poluí o seio
dos atenienses, para que a colheita
seja lepra geral. Que o hálito infecte
o hálito,- desse modo a sociedade
será como a amizade: só veneno.
Só levarei de ti minha nueza,
cidade detestável. Toma isso
Também de mim, com maldições em conta.
Retira-se Timão para a floresta
onde as feras mais cruéis serão, decerto,
mais piedosas que toda a humanidade.
Sede, ó deuses! com todos sem piedade,
os de fora e os de dentro da cidade,
fazendo que o ódio de Timão aumente
de instante a instante contra toda a gente.
Amém.*

[IV.Í.]

Apesar de longo, o trecho apresenta sólida unidade, sendo difícil dividi-lo em citações estanques,- na verdade, a fala expressa certo alívio retórico, surgido depois de três atos um tanto ou quanto ineptos. Uma vez que Timão, a partir desse momento, há de vituperar até o final da peça, ficaremos cansados de seus discursos injuriosos,- esse primeiro

" Tróilo e Crésida e Timão de Atenas. Tradução de Carlos Alberto Nunes Vol X São Paulo Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T]

721

#HAROLD BLOOM

rompante, porém, tem muita força, e merece a nossa apreciação. Sendo Timão apenas uma espécie de personagem de história em quadrinhos, será legítimo substituímos Londres por Atenas, e o nobre ateniense por um Shakespeare quarentão. Em 1607, Londres está "madura para a ruína", onde "leis vetustas" confundem "no que vos for contrário" - e "Que impere a destruição!" Não quero dizer que Shakespeare, como Timão, esteja prestes a se isolar em alguma floresta, mas o vigor da denúncia cívica aqui presente parte do autor, não de Timão. Quando Lear pragueja, jamais confundimos o grande Rei com Shakespeare, porque o interior de Lear é infinito, e temos a oportunidade de nos familiarizarmos com ele. As emoções de Lear são mais intensas do que as nossas, mas são, também, nossas. A fúria de Timão fica distante de nós, e Shakespeare não envida qualquer esforço no sentido de personalizar o protagonista. Mais até do que no caso de Coriolano, Shakespeare foge da tragédia e dos seres trágicos, cujo interior cresce perpetuamente. Na próxima vez que ouvimos Timão urrar, ficamos pouco mais convencidos de que um indivíduo de carne e osso é quem fala:

Ó gerador bendito! Ó sol! da terra tira umidade pútrida e infecciona todo o ar que se respira cá nesta órbita de tua irmã! Dois gêmeos que do mesmo ventre provêm,- para eles quase idêntico a gestação e o nascimento foram; mas dá-lhes sorte diferente em tudo. Que desprezado seja o mais pequeno pelo maior. A natureza, sempre por males assediada, só consegue suportar a fortuna revelando desprezo à natureza. Eleva este mendigo, abaixa o nobre. Desprezo hereditário seja o love do senador,- do pobre, honras nativas. E a pastagem que deixa o gado nédio,-

TIMÃO DE ATENAS

nas secas, emagrece. Quem, quem ousa,
em pura humanidade, levantar-se
e dizer: "E um adulator este homem?"
Se um for, todos o são, que os degraus todos
da fortuna o de baixo deixa brandos.
Inclina-se dos sábios a cabeça
ante o imbecil dourado. Tudo é oblíquo.
Em nossa natureza amaldiçoada
nada é plano, tirante, tão-somente,
a franca vilania. Odiadas sejam,
por isso, as festas todas, sociedades,
reuniões dos homens, pois Timão odeia
seus semelhantes, sim, até ele próprio.
Que a destruição apanhe a humanidade.
Dá-me raízes, terra!

[IV.iii.]

Tendo dedicado toda a vida ao magistério de nível superior, nunca me esqueço das palavras:
"Inclina-se dos sábios a cabeça / ante o imbecil dourado". Brillhante e
escabrosa, essa fala beira o desespero, sendo complementada pela ironia de que, cavando a terra em
busca de raízes, Timão encontra ouro:
E se houver, porventura, quem exija melhor coisa de ti, molha-lhe a boca com o mais pronto veneno
que tiveres. Que vejo? Ouro faiscante, ouro amarelo, o precioso
metal. Não, deuses! Nunca! Não vos fiz votos frívolos. Raízes, céus serenos. Só com isto eu
deixaria o negro, branco,- o repelente, belo,- o injusto, justo,- o
baixo, com nobreza,- o novo, velho, e corajoso o pulha. Deuses, por que isto? Para que isto, deuses?

#HAROLD BLOOM

Oh! isto desviará de vossas aras sacerdotes e servos, da cabeça dos docentes tirará o travesseiro.
Este escravo amarelo os sacrossantos votos anula e quebra, lança
a bênção nos malditos, amável deixa a lepra, dá estado aos ladrões e lhes concede
títulos e homenagens lado a lado dos senadores, faz que novamente se case a viúva idosa. A que
seria pelo hospital de chagas repugnantes com náuseas vomitada, isto
embalsama, deixando como abril cheio de aroma. Vamos, poeira maldita, prostituta comum da
humanidade, que a discórdia nas nações introduzes, you fazer-te voltar
a ser o que és.

[IV.iii.]

Mais uma vez, é inegável a força convincente da linguagem, sendo difícil tirar da cabeça palavras
como: "Vamos, poeira maldita, prostituta / comum da humanidade".
Os críticos apontam paralelos entre trechos como esse e as imprecações de Lear que denunciam a
corrupção financeira e a sexualidade desmedida, mas Lear tem o humanitarismo
de clamar por um perfume que lhe "adoce a imaginação". Timão, ao confrontar as prostitutas de
Alcibíades, vai mais longe, satisfazendo uma imaginação sexual doentia:
Prossegue sendo o que és: uma rameira. Amor nenhum te vota nenhum dos que te buscam,- dá-lhes
doenças, guardando para ti o prazer deles. Tempera-os bem com tuas
horas lúbricas, deixando prontos todos os escravos

TIMÃO DE ATENAS

para os banhos de estufa,- a mocidade de faces róseas leva à dieta extrema da cura pela fome.

[IV.iii.]

Então, Shakespeare-Timão (que mais poderíamos chamá-lo?) incita Alcibíades a submeter Londres-

Atenas a um grande massacre.

. Porque, matando só celerados, tu nasceste para conquistar minha pátria. Guarda esse ouro. Parte! Aqui tens mais ouro... Parte logo. Sé como peste planetária, como quando Jove semeia seus venenos no ar de alguma cidade corrompida. Que não se esqueça de ninguém teu gládio. Apiedado não fiques da velhice veneranda por suas barbas brancas: é um usurário. Desce tua espada na matrona fingida,- só nas vestes revela honestidade-, é alcoviteira. Não entorneça as faces da donzela o gume do teu gládio, que esses seios de leite, que provocam pelas grades das janelas os olhos dos mancebos, não se encontram na lista da piedade: como horríveis traidores os condena. Nem o lactente poupes, cujo riso em covinhas a compaixão esgota dos homens imbecis. Por um bastardo deves tomá-lo, que um obscuro oráculo fadou a te esgorjar depois de grande:

retalha-o sem remorsos. Jura guerra ^

contra tudo,-couraça põe nos olhos

725

#HAROLD BLOOM

e nos ouvidos, para que não cheguem até onde estás os gritos das matronas, das donzelas, das crianças, nem a vista dos sacerdotes a sangrar em sua vestimenta sagrada.

Aqui tens ouro para pagar teus homens. Destrói tudo, e uma vez aplacada a tua fúria, a ti mesmo destrói. Não fales, parte!

[IV.iii.]

O trecho é de tal modo ultrajante que chega a ser grotesco, conforme o próprio Shakespeare, sem sombra de dúvida, reconhece. A sátira começa a surtir efeito contrário, sobre Timão e o autor, quando nos deparamos com a sugestão de o lactente ser retalhado "sem remorsos". Mas Shakespeare não se dá por satisfeito, e retoma a questão do horror que sente o protagonista pela sexualidade. Após instar os seguidores de Alcibíades a ser "sempre rameiras", Timão supera a si mesmo, em uma litania sobre doenças venéreas que me faz pensar, juntamente com o falecido Anthony Burgess, que o próprio autor tivesse sofrido na pele algum desses males:

Semeai a consumpção

até nos ossos dos homens,- deixai fracas

suas pernas alertas,- a energia

destruí dos cavaleiros,- tomai rouca

a voz do juiz, para que não prossiga

na defesa de causas ilegítimas

nem em tom de falseie grite as suas

sofistarias. Recobri de lepra

o sacerdote que perora contra

a condição da carne, sem dar crédito

a seus próprios discursos. Venha abaixol

Que lhe caia o nariz! Tirai a ponte

de quem, para caçar seus interesses,

726

TIMÃO DE ATENAS

não percebe o bem público. Bem calvos deixai os biltres de madeixas belas, e que de vós receba fundas marcas o fanfarrão soldado que da guerra não trouxe cicatriz.

Empestai todos, para que vossa atividade possa destruir e deixar seca a própria fonte da geração.

Tendes aqui mais ouro. Destruí os mais, e que isto vos destrua,

cobrindo a lama a todos!

[IV.iii.]

Esse hino à sífilis é absolutamente incomparável. Wilson Knight, tomado de um entusiasmo visionário, elogia "a unidade do praguejar em Timão, antagonizado, violentamente,

pela saúde - física e social". Por mais que admire Wilson Knight, fico atônito diante do seu posicionamento, e quero crer que Shakespeare tenha superado a suposta agonia, ao expressá-la de modo tão magnífico. Na veemência da fala de Timão, constatamos um ponto equidistante entre a profecia acusatória e a autosátira, mas é esse, exatamente, o eterno dilema do protagonista, e a grande genialidade dessa peça tão intensa. O vitupério de Lear, mesmo quando mais desatinado, mantém certo decoro monárquico,- Timão está além de qualquer comedimento - social ou político -, e não dispõe de um interior que o refreie, O que fazer com tamanho ódio, especialmente quando Shakespeare não nos prepara para tal, tampouco oferecenos qualquer explicação para o pavor que Timão sente pela sexualidade? Todos nós, certamente, aceitamos a denúncia contra a juiz corrupto, o sacerdote ímpio e o soldado covarde, mas a destruição perpetrada pela sífilis parece desproporcional como punição ao pecado da ingratidão. Shakespeare envia poucos esforços para distanciar-nos (ou a ele próprio) de Timão. Alcibíades, embora soldado brioso, é, com certeza, um dos raros fracassos shakespearianos, em termos de caracterização,- o carisma do futuro amante de Sócrates não é focalizado por Shakespeare.

727

#HAROLD BLOOM

"Esperamos um Príncipe Hal, de origem ateniense ou, ao menos, um Hotspur, e somos agraciados com um molengão bem-intencionado. Resta-nos Apemanto, o filósofo Cínico, mas este tampouco inspira em Shakespeare grande ímpeto criativo. Apemanto quer verificar se Timão tomara-se um Cínico autêntico, ou apenas um indivíduo dado a lamúrias. A espirituosidade abandona Shakespeare, quando os dois velhos amalucados batem boca,- nesse momento, sentimos saudade de Rosalinda, a quem Apemanto parodia, oferecendo a Timão uma nêspera:*

APEMANTO

Nunca conhecestes o meio-termo da humanidade,- apenas seus extremos. Quando vivias em teus dourados e teus perfumes, todos riam de ti, por teu excesso de delicadeza,- agora nesses trapos não a conheces, sendo desprezado pelo excesso oposto. Aqui tens uma nêspera,- come-a.

TIMÃO

Não me alimento do a que tenho ódio.

APEMANTO

Odeias as nêspersas?

TIMÃO

Sim, quando se parecem contigo.

APEMANTO

Se tivesses odiado mais cedo as nêspersas dos intrometidos, terias agora mais amor a ti mesmo. Conhecestes em algum tempo algum esbanjador que tivesse sido amado depois de ter perdido tudo o que possuía?

TIMÃO

E quem já conhecestes que tivesse sido amado sem esses recursos de que falas?

APEMANTO

Eu mesmo.

Em inglês, "mediar", formando um trocadilho com a palavra "mtMtr (Indivíduo intrometido, indiscreto). [N.T.]

728

TIMÃO DE ATENAS

TIMÃO

Compreendo-te, tinhas recursos para sustentar um cão.

APEMANTO

Que é que no mundo todo te parece mais semelhante aos teus

aduladores?

TIMÃO

As mulheres. Mas os homens, os homens são a própria coisa.

[IV.iii.]

" Esse será o ponto alto do diálogo entre os dois,- a partir daqui, aos gritos, passarão a trocar insultos. No palco, a interação apresenta certa intensidade, mas pouco enseja em termos de riqueza de linguagem ou idéias.

Felizmente, Shakespeare volta à luta, conferindo a Timão dois momentos finais de grande eloquência, antes da misteriosa e, aparentemente, voluntária morte do ateniense.

O primeiro é a bênção final a Atenas:

Não retorneis,- porém disse a Atenas que Timão fez sua última morada no limite da praia do mar salso, que diariamente hão de cobrir as ondas turbulentas com sua branca espuma. Ide até lá, fazendo que se torne vosso oráculo a pedra de meu túmulo. Lábios, fazei cessar o amargo verbo, pondo fim à linguagem. Corretivo do mal a peste seja, sempre ativo. De todos seja a morte o galardão. Morre, ó sol! Cessou o reino de Timão.

[V.i.]

Em contraste com esses versos, os dois epítáfios que Timão escreve para si mesmo são ineptos.

Como vimos, a emoção causada pelas mortes

729

#HAROLD BLOOM

de Cordélia e Lear era demais para Samuel Johnson/ a morte de Timão não nos causa grande impacto, seja enquanto a assistimos, da platéia, seja depois que deixamos o teatro. Shakespeare, dotado de grande capacidade de autocritica, decerto, percebia que, esteticamente, a peça estava aquém de suas realizações dramáticas. Talvez ele tenha até voltado aos versos enunciados pelo Poeta, no início da peça:

[...] A poesia

se assemelha à resina, quando escorre do tronco original. Só surgem chispas da pedreira, quando esta é percutida,- mas nossa nobre flama toma impulso de si mesma e, no jeito das correntes avolumadas, arrebenta os diques.

[I.I.]

A flama da poesia não chega a resgatar Timão aí Atenas. Era tempo de Shakespeare embarcar rumo a "águas nunca sulcadas ou a paragens/[...] nunca sonhadas]", da fase final, visionária, de sua carreira.

730

PARTE IX

OS ROMANCES

#30

PÉRICLES

Shakespeare trabalhou em Pendes durante o inverno de 1607-1608, mas os estudiosos não conseguem definir, precisamente, a participação do autor inglês na composição da peça. Por mais truncados que tenham sido, ao longo da história editorial do texto, os primeiros dois atos são apenas sofríveis, e não podem ser de autoria de Shakespeare. A única versão que temos da peça é um m-Quario, bastante espúrio, mas, provavelmente, a inadequação de grande parte do texto não seria o motivo pelo qual Péricles foi excluída do Primeiro Fólho. Ben Jonson, que participou da organização do volume, havia denunciado a peça como "trama insípida". Supostamente, Jonson e os colegas de Shakespeare que editaram o Fólho teriam conhecimento de que o principal autor dos dois primeiros atos da peça era um tal George Wilkins. Wilkins era escritor mercenário, talvez, uma espécie de parasita de Shakespeare, e este, possivelmente, teria esboçado os dois atos em questão, para que Wilkins os desenvolvesse.

Mesmo para os padrões londrinos da época, Wilkins era um pulha, assíduo freqüentador de prostíbulos - na verdade, ocupação bastante relevante para um co-autor de

Pércles, embora as memoráveis cenas do bordel sejam obra de Shakespeare.

Pendes não é apenas uma peça com altos e baixos (e truncada), - é, também, um tanto estranha, em termos de gênero, contendo trechos recitados pelo poeta medieval inglês John Gower, que desempenha função cômica, aliás, pessimamente, nos dois primeiros atos, embora com

733

#HAROLD BLOOM

mais brilho a partir do terceiro Pendes faz uso freqüente da mímica, no estilo de O Assassinato de Gonzaga, peça reescrita por Hamlet com o título A Ratoeira Mais

estranho é o fato de a narrativa apresentar natureza episódica assistimos a certos episódios da vida de Pércles, da esposa Taísa e da filha do casal, Marina Os episódios

apresentados não observam, a rigor, um encadeamento, como no caso dos dramas históricos, da tragédia e da comédia, na verdade, Shakespeare havia esgotado tais gêneros

Depois de Antônio e Cleópatra, constatamos um retrocesso com respeito à investigação do lado interior do ser humano, e g, em Conolano e Timão de Atenas

Sena absurdo perguntar Que tipo de personalidade tem o Pércles de Shakespeare? Bibliotecas inteiras foram escritas sobre a personalidade de Hamlet, mas Pércles é

totalmente desprovido de personalidade Mesmo Marina, que possui todas as virtudes, não tem personalidade própria, no mundo emblemático de Pendes, Príncipe de Tiro,

não há espaço para o pathos individual Não se trata de Shakespeare estar aqui fugindo do humano, mas ele passa a criar e representar algo diferente da realidade

compartilhada por Falstaff, Rosalinda, Hamlet, Cleópatra, Shylock e Iago Como pai e filha, Pércles e Marina são universais De um lado, o importante é Pércles ser

o pai da jovem, que a perde e a reencontra, de outro, a relevância de Marina é ser a filha que se separa do pai e que com ele, mais tarde, reencontra-se Não estou

querendo dizer que sejam arquétipos ou símbolos, apenas que o relacionamento dos dois é tudo o que interessa a Shakespeare Lear, em si, é tudo e nada, e Cordélia,

embora em âmbito mais restrito, é personagem de grande complexidade Como personagens, Pércles é real apenas o bastante para sofrer traumas, e Marina é forte apenas

o bastante para resistir à perdição, no entanto, ambos apresentam poucos indícios de vontade própria, raciocínio e desejo Ben Jonson estava certo Pércles e Marina

são figuras em "trama insípida", uma velha história contada e recontada As duas encenações de Pércles a que assisti, uma trinta anos depois da outra, foram produções

estudantis, e ambas confirmaram o que os críticos há muito vêm afirmando até mesmo os dois primeiros atos da peça são encenáveis À exceção da incrível cena do

reencontro de

734

PERICLES

Pércles com Marina, no quinto ato, e, no quarto ato, das duas cenas do bordel, grotescas e hilariantes, quase nada da peça pode ser considerado dramático, no entanto,

o palco, de certo modo, transforma até a inépcia de George Wilkins Tal fenômeno deixa-me um tanto perplexo, pois problemas de direção e atuação teatral fazem-me

abraçar a causa de Charles Lamb antes ler Shakespeare (especialmente nos dias de hoje) a ver suas peças parodiadas e deformadas Pércles seria a exceção, trata-se

da única peça shakespeariana que prefiro ver encenada a fazer uma releitura, e isso não se deve apenas ao fato de o texto ter sido truncado ao longo do tempo Talvez

por ter concordado que os dois primeiros atos fossem escritos por outra pessoa, Shakespeare redime-se da omissão, pondo em prática, nos três atos subsequentes, a

experiência teatral mais radical desde a última versão de Hamlet, escrita entre 1600-1601 Pércles é, sem dúvida, uma peça estranha, mas não chega a conter o espantoso

hiato, em termos de representação, que Shakespeare insere em Hamlet, que vai desde a segunda cena do segundo ato até a segunda cena do terceiro ato Mas o que, então,

é representado nos três últimos atos de Pêndes?

Recitando o Epílogo, Gower diz que Péncles, Taísa e Marina são "Guiados pelo céu, rumo à alegria", de maneira que a peça apresenta o triunfo da virtude sobre a Fortuna, graças à interseção dos deuses, especialmente Diana Na fase final da carreira, Shakespeare parece devoto (um tanto tardiamente) de Diana Dramaturgo algum, entretanto, saberia, melhor do que Shakespeare, que é impossível levar a termo, com sucesso, uma representação cênica da castidade triunfal, seja na virgindade ou no matrimônio

O poema shakespeariano intitulado A Fênix e a Tartaruga é altamente relevante a esse tema

O amor tem e não tem razão, Se algo que se vai, permanece

A possibilidade de encenar as razões do amor sempre constitui, para Shakespeare, um desafio e mantém sua arte em constante mutação Como representar o mistério da castidade no matrimônio - "Se algo

735

#HAROLD BLOOM

que se vai, permanece" - permanecerá uma questão de grande complexidade. Gower e Pérides têm tamanha capacidade de afastar-nos do nosso mundo ("exceto nas cenas do bordel!), que a peça chega a responder à pergunta retórica formulada pelo Alcoviteiro: "O que teremos nós a ver com Diana?" (ato IV, cena ii).

A rigor, há em Pérides somente duas divindades, Netuno e Diana - e Diana vence. O que devemos apreender dessa vitória? Netuno oprime Pércles, de modo quase semelhante à opressão de Possêidon com relação a Odisseu. Northrop Frye, observando a forma processionária de Pérides, registra que o modo de representar a ação faz dessa peça uma das primeiras óperas ocidentais e, a seguir, compara-a aos poemas A Terra Devastada e "Marina", de T. S. Eliot. Concordo que o triunfo de Diana tenha aspectos operáticos, assim como a vitória de Marina sobre empregados e clientes do bordel. No entanto, a leitura que Frye faz da peça, assim como a interpretação barroca da mesma proposta por Wilson Knight, parece-me um tanto distante do vazio, estranho e proposital, que encontro em Pérides, e que tanto me faz lembrar A Terra Devastada e "Marina".

Esse despojamento de um dom característico é, em Shakespeare, uma espécie de kenosis,- o mais sofisticado de todos os poetas-dramaturgos abre mão de sua força criativa, de sua originalidade - é Deus tomando-se homem, por assim dizer. Frye considera Pérides "primitiva, em termos psicológicos", mas isso só se aplica na medida em que Shakespeare, propositadamente, abre mão de investigar o interior dos personagens,- porém, em Pérides, Shakespeare não espera do público qualquer reação "primitiva".

Afastamo-nos da verossimilhança shakespeariana, mas não da verdade shakespeariana. Gower está sempre presente, lembrando-nos de que estamos diante de uma peça de teatro, e sua mensagem, por mais redundante, não nos conduz a uma "trama insípida", à autoridade do arquétipo, mas ao próprio Shakespeare. Platéia alguma assiste

a uma montagem do texto desconhecendo o autor, e sem perceber como a peça difere das que a precedem no cânone, em número superior a trinta. Tampouco podemos ler Pérides, hoje em dia, sem constatar que o criador de Hamlet, Falstaff e Cleópatra apresenta-

736

PÉRICLES

nos um protagonista que não passa de uma nulidade, um nome impresso na página. Ao estudar Shakespeare, partimos da perplexidade, e a ela sempre voltamos, e o próprio Shakespeare, como poeta-dramaturgo, é a maior causa de perplexidade em Pérides. É plausível supor que a idéia da peça tenha partido de Shakespeare, e que o poeta, avesso ao conteúdo dos dois primeiros atos, tenha-os delegado a um companheiro, Wilkins.

Pérides tem início em Antioquia, cujo fundador e governante, Antíoco, o Grande, radiante, coleciona cabeças dos pretendentes à mão de sua filha, executando-os por

não serem capazes de decifrar uma determinada charada, o que revelaria o relacionamento incestuoso dos dois. Ao conseguir decifrar a tal charada, Péricles de Tiro foge, temendo pela própria vida. Depois de viajar até Tarso, onde livra da fome a população local, o herói desenxabido sofre o primeiro naufrágio, e vê-se no litoral de Pentápolis, onde se casa com Taísa, a princesa da terra. Uma vez superadas essas questões iniciais, Shakespeare assume o comando do texto, a partir do terceiro ato. Péricles e Taísa, ela prestes a dar luz a filha do casal, Marina, embarcam de regresso a Tiro,- Netuno dá sinais de sua fúria e temos o prazer de ouvir a voz de Shakespeare, quando Péricles recorre aos deuses, pedindo-lhes proteção contra a tempestade: Ó deus desta desolação! Reprime tuas ondas que o céu e o inferno banham! E tu, que tens império sobre os ventos, aprisiona-os no bronze, após os teres invocado do abismo. Impõe silêncio a teus terríveis e ensurdecedores trovões, apaga docemente tuas chamas sulfúreas e ágeis!*

[IH.i.]

" Pendes. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ed.ouro S.A., s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

737

#HAROLD BLOOM

Eis o Shakespeare de Herman Melville, embora, enunciados por Ahab, esses versos seriam convertidos em desafio. Péricles não é Ahab, e aceita a morte (aparente) de Taísa, em decorrência do parto de Marina. Em seguida, Péricles cede à superstição do marinheiro, de que um morto a bordo pode causar o naufrágio do navio, e determina que o caixão da esposa seja atirado ao mar. O adeus de Péricles à mulher também foi assimilado pela imaginação de Melville:

Ti veste um parto horrível, cara esposa,-
sem luz, sem fogo. Os brutos elementos
se esqueceram de ti. Tempo não tenho
de te depor no túmulo, de acordo
corn os ritos sacros, sendo necessário
que, apenas posta no caixão, te jogue
nas ondas, onde, em vez de monumento
e de lâmpadas sempre e sempre acesas,
pese a baleia vomitante e as águas
barulhentas em teu delgado corpo,
que entre as simples conchinhas vai quedar-se.

[in.,.]

Decidido a transgredir o realismo mimético, Shakespeare não nos revela se Taísa está, de fato, morta. Quando, na cena seguinte, a mulher é reanimada, ou ressuscitada, por Cerimão de Efeso, onde, pelo que consta, o caixão atraca, suas primeiras palavras são "O cara Diana", invocando a deusa dos efésios. Na cena seguinte, em Tarso, entregando a pequena Marina aos cuidados do governador, Cleão, e sua esposa, Dionisa (que Péricles havia salvo da fome), o Príncipe de Tiro jura, "em nome de Diana", não se barbear até que Marina se case. Então, Taísa segue para o templo de Diana em Efeso, onde assume a função de grande devota da deusa. As reconciliações finais da peça ali ocorrerão, e acho importante salientar que Shakespeare, ao exaltar Diana dos efésios, evita os mecanismos das chamadas Peças de Milagre cristãs. E como se São Paulo jamais tivesse pisado em Efeso: a divindade que persegue os

738

PÉRICLES

chamados romances^ escritos por Shakespeare em fim de carreira, permanece fora da tradição

cristã. E possível que o autor, perto de morrer, tenha-se voltado para o catolicismo de seu pai,- porém, tanto quanto a suposta conversão de Wallace Stevens no leito de morte, o suposto gesto teria sido mais um exemplo de desencontro entre a força da imaginação e a vida pessoal.

Sempre que penso em Péricles, o que vem à minha mente não é a cena final, no templo de Diana, em que Taísa reencontra Péricles e Marina, mas os dois brilhantes episódios que tratam do desafio de Marina, no bordel, e a cena sublime do reencontro entre Marina e Péricles, a bordo, no início do quinto ato. Se o restante de Péricles estivesse à altura dessas cenas, a peça poderia ser colocada entre as melhores escritas por Shakespeare, mas, infelizmente, não é esse o caso. O quinto ato, naquilo que tem de melhor e pior, faz lembrar um *Perils of Pauline* jacobiano, com Marina sempre prestes a ser morta ou estuprada. Pelo crime de ofuscar a filha de seus guardiães, Marina deve ser morta, a mando destes, à beira-mar. Na última hora, é salva por piratas, mas é por eles vendida a um bordel em Mitilene. O grande Flaubert, no fim da vida, supostamente, aventava a possibilidade de localizar um romance de sua autoria em um "bordel de província". Voltando ao espírito da "azeda" *Medida por Medida*, Shakespeare supera todos os rivais, no vigor com que retrata a mais antiga das profissões:

ALCOVITEIRO

Boult! BOULT

Senhor? ALCOVITEIRO

Vai fazer uma pesquisa em regra no mercado. Mitilene está cheia de galantes. Perdemos muito dinheiro nesta estação, por falta de moças. ALCOVITEIRA

Nunca estivemos com tanta falta de gente. Presentemente só temos três coitadas, que não podem fazer mais do que fazem, "-
739

#HAROLD BLOOM

que pelo efeito do trabalho incessante valem tanto como se estivessem podres. ALCOVITEIRO

Daí a necessidade de arranjarmos gente fresca, por mais caro que tenhamos de pagar. Quem não desempenha sua profissão com consciência, nunca poderá ir para diante. ALCOVITEIRA

Tens razão,- não é criando uns pobres bastardos, como eu, que, segundo penso, vi crescerem mais ou menos uns onze... BOULT

Sim, até aos onze anos, para depois soltá-los. Mas, afinal: terei de passar uma revista no mercado? ALCOVITEIRA

Que mais nos resta, homem, senão isso mesmo? A mercadoria que temos, um vento forte a deixará em pedaços, tão lamentavelmente estragada está toda ela. ALCOVITEIRO

Só falais a verdade/ são muito insalubres, em consciência.

O pobre Transilvaniano que se deitava com a pequena Michela já morreu. BOULT

Sim, ela o enganou à maravilha,- fez dele um assado para os vermes. Mas já you percorrer o mercado.

[IV.ii.]

Somente nas cenas de bordel Shakespeare volta a um mimetismo artístico, tão interessante no mundo insípido de Péricles. Pândaro, a Alcoviteira e Boult têm personalidade/ Péricles, Taísa e Marina não têm. Ante a virtude de Marina, extraordinária, divina (comparável à de Diana), os devassos da peça acabam por se curvar, ao mesmo tempo em que encenam uma modalidade de ironia desde então muito imitada. Pândaro prenuncia atitudes de Peachum e Lockit na *Ópera do Mendigo*, de Gay: "Quem não desempenha sua profissão com consciência, nunca poderá ir para diante". O vento da mortalidade sopra sobre as

prostitutas

740

PÉRICLES

exaustas e o cliente da Transilvânia - e sobre o próprio Shakespeare (segundo alguns biógrafos). Prevendo excelente clientela para Marina, a Alcoviteira faz o comentário mais poético da peça: "Sei que ele há de surgir das sombras, e espalhar moedas ao sol". Os três não sabem, entretanto, que Marina é sua nênese. Os homens deixam o bordel perguntando-se: "Vamos ouvir o canto das vestais?", e, em breve, os três alcoviteiros encontram-se em uma posição comparável à dos infelizes raptos, no conto "O Resgate do Pele-vermelha", de O. Henry-.

ALCOVITEIRO

Sim, quisera, por dois tantos do que ela possa valer, que nunca tivesse posto os pés aqui. ALCOVITEIRA

A peste que a carregue! Ela seria capaz de gelar o deus Príapo, de reduzir a nada uma geração inteira. Precisamos fazer com que seja violada ou desembaraçar-nos dela. Em lugar de fazer o que deve com os clientes e de mostrar as habilidades de nossa profissão, sai-nos com sutilezas, com suas razões de mestre, preces e genuflexões. Seria capaz de fazer do diabo um puritano, se ele se propusesse a comprar um beijo dela.

BOULT

Por minha fé, é preciso que eu a desonre, antes que ela nos faça perder todos os cavalheiros, ou deixe podres todos os nossos blasfemadores.

[IV.vi.]

Os alcoviteiros sabem muito bem que não conseguirão dobrar Marina/ a comicidade da preocupação fala mais alto do que a bravata, e nem eles próprios nem nós acreditamos que Boulton haverá de desonrar a jovem. Chega, então, Lisímaco, governador de Mitilene, disposto a roubar a castidade de Marina, mas acaba indo embora, apaixonado por ela e enojado diante das próprias intenções. O próximo a apaixonar-se é Boulton, que espalha em Mitilene a notícia de que Marina vai ensinar canto, dança, tecelagem e corte e costura, tão logo seja deslocada para

741

#HAROLD BLOOM

a companhia "de mulheres honestas". Obviamente, devemos encarar a castidade de Marina como algo místico, ou oculto, - não pode ser violada, porque Diana protege seus devotos. Depois do reencontro com a família, Marina pode casar-se com Lisímaco, por dois motivos: ele agora sabe que o nível social dela é, no mínimo, igual ao dele, e Diana (em Péricles) aceita a castidade dentro do matrimônio como alternativa de vida para uma de suas vestais. A comédia que consta das cenas do bordel é das melhores escritas por Shakespeare, - a solidez da estrutura dramática é preservada pela ironia da condição invulnerável de Marina, ao constatarmos a total incapacidade dos três experientes alcoviteiros, diante de uma donzela incorruptível. O trio descobre que é como se estivesse diante da própria Diana, que, decerto, a todos derrotará. Resta, então, o clímax de Péricles, a magnífica cena do reencontro entre pai e filha, o evento crucial, em função do qual a peça inteira é engendrada. Péricles, informado por Cleão sobre a morte de Marina, entra em estado de choque. Maltrapilho e faminto, ele jaz sobre o tombadilho do navio, semelhante a Hunter Gracchus, em Kafka, no navio moribundo. Mas Gracchus é o Judeu Errante, eternamente preso dentro de um círculo, enquanto Péricles está prestes a se ver livre de uma sucessão de catástrofes. Parece-me estranho que, para salientar o fato de que Péricles e Marina não incorrem em incesto, alguns críticos estabeleçam uma comparação entre Péricles e Marina, de um lado, e Antíoco, o Grande, e sua amante (a filha anônima), de outro. O

"perigo" está na mente dos críticos, não na peça, pois é o próprio Lisímaco que autoriza Marina a atuar como "terapeuta" junto a Péricles,- além do mais, o governador arrependido está apaixonado pela donzela, e não pretende, absolutamente, abraçar a profissão do trio de alcoviteiros. E em sua vocação mística, como devota de Diana, que Marina se aproxima do moribundo Príncipe de Tiro. Sem dúvida, temos aqui, implicitamente, um contraste entre incesto e o mais puro amor entre pai e filha, mas essa questão é por demais óbvia, para merecer análise crítica.

Os versos da referida cena (mais de 150) encerram um dos trechos mais sublimes da arte dramática shakespeariana. Desde a primeira saudação feita por Marina ao pai

- "Salve, senhor! Ouvi-me!" - e da

742

PÉRICLES

reação traumática deste, empurrando-a para o lado, até o momento em que Péricles adormece, ao som da melodia das esferas celestiais, Shakespeare arrebatou-nos. Emprego aqui essa expressão um tanto antiquada porque a mesma expressa a minha percepção, como professor, com respeito à reação intensa de meus alunos - tão semelhante à minha - diante da cena em questão. Shakespeare faz do lento processo de reconhecimento de laços familiares verdadeira lição de suspense. À medida que o diálogo se desenrola, temos, primeiramente, um clímax quando Péricles começa a perceber a semelhança entre a esposa morta e a jovem que está à sua frente:

Já sofri por demais, sendo forçoso que procure nas lágrimas alívio. Minha esposa querida parecia-se com esta jovem, e assim podia ser hoje minha filha. Minha esposa tinha a testa alta assim, a mesma altura, essa voz argentina, o porte ereto/ os olhos, lindas jóias, em escrínios tinha como estes,- era uma outra Juno no andar e, como agora, seus discursos nunca os ouvidos me saciavam, nunca, por mais que os escutassem.

[V.i.]

A fala inicia a partir de lembranças do nascimento de Marina, em pleno mar, e a suposta morte de Taísa. Mas a expressão de um homem eternamente apaixonado, pelos olhos, pelo andar, pela voz da mulher, irrompe, em cadência curiosamente virgiliana (a meu ver, proposital), e prepara-nos o espírito para mais um tributo à mãe e à filha:

[--.] Apesar disso,

tens a aparência da Resignação

743

#HAROLD BLOOM

no túmulo dos reis, que, desarmada com seu sorriso deixa a adversidade.

[Vi.]

"Adversidade" é a palavra que resume toda a catástrofe sofrida por Péricles, e reverência é a reação certa ao tributo que o pai aqui faz à filha, ao mesmo tempo

em que o sorriso desta desfaz a história das calamidades que sobre ele se abateram. É impressionante que nem aqui, nem mais adiante no diálogo, Shakespeare permita

a Marina, uma vez sequer, qualquer reação visível enquanto transcorre o reconhecimento mútuo.

Péricles chora quando os nomes de Marina, primeiro, e Taísa, logo depois,

são mencionados pela jovem, nos últimos versos que ela enuncia na peça. Mas Marina permanece

circunspecta, cerimoniosa como uma devota, e diz, em tom grave: "Minha mãe foi Taísa, falecida / no minuto em que nasci". Péricles, finalmente, dá sinais de vida:

Ó Helicano, honrado amigo! Bate-me, faze-me uma ferida, uma dor! Vamos! para que o grande mar desta alegria que me assoberba não inunde as praias de minha condição

mortal e, enfim, não me afogue em delícias. Aproxima-te, ó tu, que me dás vida, tendo a vida

recebido de mim, tu, que nasceste no mar, em Tarso foste sepultada e

no mar encontrada novamente. Ó Helicano, ajoelha-te e agradece aos deuses justos com ações de

graças mais estrondosas ainda do que os próprios trovões que nos ameaçam.

E Marina.

í [Vi.]

É como se, ao sair do trauma, Péricles precisasse de uma prova de sua própria mortalidade. A visão que, em seguida, ele tem de Diana

744

PÉRICLES

chama-o a Éfeso, a qrna segunda cena de reencontro, em que ele nos presenteia com as palavras: "Oh, vem, querida! Uma vez mais desejo / sepultar-te em meus braços".

Nesse momento, afinal, Marina expressa emoção, ajoelhando-se diante da mãe: "Já inquieto / se acha meu coração, para no seio / saltar de minha mãe". A formalidade da genuflexão, de certo modo, define o sentimento da jovem, pois ajoelhar-se não é o mesmo que se atirar aos braços da mãe. A essa altura, depois da epifania que envolve Marina e Péricles, Shakespeare dá-se por satisfeito (e nós também),- sabiamente, a peça chega ao fim, com a notícia de que Marina vai desposar Lisímaco e que os dois reinarão em Tiro. Péricles, depois de destruir Cleão e a perversa Dionisa, governará em Pentápolis, uma vez que o pai de Taísa (bem a calhar) falecera.

Surge, então, Gower, que nos deseja "alegria [...] divina", e chegamos ao fim do processo que instaura os romances shakespearianos. Conforme observou M. C. Bradbrook, a peça é "metade espetáculo, metade visão". Trata-se de uma fórmula bastante problemática, e Shakespeare arriscou-se muito em Péricles. Mas o que lhe faltaria realizar?

Já havia reanimado a tragédia na Europa, aperfeiçoado a comédia e o drama histórico. Faltava trabalhar ainda mais a visão, e harmonizá-la com as necessidades da representação cênica. Nos romances subseqüentes, Shakespeare iria muito além de Péricles, mas essa peça foi a escola onde ele aprendeu sua arte final.

745

#31

CIMBELINE

Peça de encenação difícil, pelo menos nos dias de hoje, Cimbeline tanto confunde quanto encanta. Os críticos românticos sentiam-se extremamente comovidos pela peça, e, como tardio representante da tradição romântica, fascina-me esse drama tão floreado. Hazlitt e Tennyson apaixonaram-se por Imogênia, personagem quase singular nos romances shakespearianos, por ter sua dimensão interior representada com uma força outrora tão característica no dramaturgo. Caliban, em A Tempestade, decerto, apresenta uma complexidade interessante, mas é apenas meio-humano, se tanto, apesar da absurda tendência da crítica recente no sentido de tomá-lo um rebelde dotado de consciência ideológica, uma espécie de defensor da liberdade dos negros. As figuras principais dos romances shakespearianos tendem a apresentar uma construção barroca que ainda hoje nos escapa. Leontes, em Conto do Inverno, tem início como uma anamnese, semelhante a Malbecco, de Edmund Spenser, que "se esquece que é homem e passa a se chamar Ciúme". Próspero, o anti-Fausto criado por Shakespeare, mantém-se um tanto opaco a nós (e a si mesmo), pelo menos enquanto controla a sua hermética magia. Quando quebra o bastão mágico e atira o livro ao mar, Próspero toma-se mais profundo, mas, a essa altura, a peça chega ao fim, e só nos resta tentar deduzir qual seria a personalidade do governante que está prestes a retornar a Milão, onde a cada três pensamentos um versará sobre o próprio túmulo. Em Cimbeline, Póstumo, marido de

746

CIMBELINE

Imogênia, abstém-se de uma introspecção capaz de inundá-lo, e permanece como figura limítrofe, sempre por realizar o que aqui tenho chamado de auto-escuta.

Cimbeline é peça com muitos altos e baixos, e aspectos que sugerem um certo açodamento, ou

mesmo superficialidade. Todavia, o texto, na íntegra, parece ser de autoria de Shakespeare, e, em dados momentos, ouvimos claras insinuações da desaprovação do autor à Londres de

1 609- 1 O. É possível que Russell Fraser esteja exagerando, ao afirmar que, "em Cimbeline, estreita-se a separação entre dramaturgo e atores", mas biógrafo algum de Shakespeare equipara-se a Fraser, no estabelecimento de ligações entre o homem e a obra, e, com certeza, um certo ranço espreita as margens dos romances, embora não chegue a invadi-los. com efeito, há algo fora de eixo em Cimbeline, mais do que em Conto do Inverno e A Tempestade, peças que vêm logo a seguir. Samuel Johnson, talvez, aborrecido com remoques sobre o suposto desequilíbrio mental de Shakespeare, notoriamente, descarta Cimbeline:

A peça tem sentimentos nobres, algumas falas convincentes e cenas agradáveis, mas tudo é obtido à custa de muita incongruência. Registrar a tolice da trama, o absurdo da conduta, a confusão dos nomes e dos costumes de épocas distintas, bem como a total impossibilidade dos acontecimentos, é desperdiçar atividade crítica em algo imbecil, em falhas tão evidentes que dispensam detecção, tão toscas que não valem qualquer desagravo.

Johnson tem e não tem razão: há na peça incongruências gritantes, mas estas parecem propositais. Choca-nos o fato de Póstumo ser exilado, da antiga Britânia, na Renascença italiana, mas Shakespeare está mais interessado em destacar o seu estilo livre, ousado, a sua liberdade quanto aos ditames formais que soterraram as enfadonhas tragédias de Ben Jonson, sem deixar qualquer vestígio. No Prefácio para a edição m-quarto de O Alceuimista, Jonson enfatiza a "grande diferença existente entre aqueles que [...] dizem tudo o que lhes vem à mente, por menos apropriado que seja, e os que usam discrição e se submetem a conven-

747

#HAROLD BLOOM

ções". A rixa entre os dois amigos e rivais era antiga, e a resposta de Shakespeare, em Cimbeline, foi dizer tudo o que lhe veio à mente, mais do que nunca, demonstrando sublime desdém pela "discrição" jonsoniana. Nada é apropriado, vale tudo nessa peça ensandecida, em que Shakespeare, de fato, parece permitir-se devanear. Talvez seja por isso que Imogênia (felizmente) tenha escapado de Shakespeare, remetendonos de volta aos personagens de rica dimensão interior, embora esse tipo de incursão não seja condizente com Cimbeline.

Mas que tipo de peça é Cimbeline? A pergunta não pretende contemplar questões de gênero dramático, pois o Shakespeare amadurecido se encontra, quase sempre, além de questões de gênero. Embora classificada junto aos "romances", Cimbeline pouco apresenta em comum com Conto do Inverno ou A Tempestade, muito menos com Pe"ricles.

Imogênia pouco tem a ver com Marina, Perdita e Miranda, além do reencontro final com o pai (e com dois irmãos). Ninguém neste século (inclusive eu) colocaria

a peça no mesmo nível de excelência de Conto do Inverno e A Tempestade, obras-primas de Shakespeare. Apesar de contar com vários mecanismos previamente utilizados

pelo autor, Cimbeline não chega nem perto de Otelo, peça à qual tanto deve, especialmente no que diz respeito ao "mini lago", Giácomo, mero ensaio, comparado à grandeza

mais do que satânica do destruidor de Otelo. Em parte, o fascínio de Cimbeline decorre da percepção, por parte do leitor (e do espectador), de que há algo errado

corn a peça, que a mesma não sobrevive a uma análise minuciosa. Não podemos sequer afirmar que o texto "se comporta" como peça de teatro: o enredo é caótico, e Shakespeare

não demonstra qualquer preocupação com probabilidades. Tampouco podemos determinar como é possível a Imogênia compartilhar do mesmo mundo que os vilões, Clóten

e Giácomo, que existem em um plano de representação diferente do mimetismo realista no qual ela se insere. Quem sabe, Shakespeare, em Cimbeline, não estivesse disposto

a agradar a mais ninguém, a não ser a ele próprio, embora tenha, eventualmente, agradado também a terceiros? Cimbeline é mais poema dramático do que peça teatral, e, mais do que em qualquer outro texto dramático shakespeariano, nesse constatamos a afirmação da autonomia do estético.

748

CIMBELINE

Talvez por isso Romzkseja apresentada, ao mesmo tempo, como antiga e moderna, e a Britânia, arcaica e jacobiana. Shakespeare cansara-se da História, assim como se cansara da comédia e da tragédia.

Cimbeline inicia com um diálogo, na corte, entre dois cavalheiros inominados, um dos quais é estranho ao lugar, o que permite a Shakespeare apresentar informações básicas a respeito da ação que está por se desenrolar. Somos informados de que o Rei Cimbeline tivera dois filhos, ambos raptados quando ainda no berço, cerca de vinte anos antes, nunca mais vistos. A única descendente do Rei, Imogênia, filha e herdeira do trono, rechaça o assédio do filho da madrasta, um tipo grosseirão e imbecil, e casa-se, secretamente, com Póstumo, indivíduo honrado, órfão criado junto à própria Imogênia, como protegido do Rei. Furioso ante a desobediência da filha, Cimbeline (verdadeira nulidade do princípio ao fim da peça) expulsa Póstumo da Britânia, dando motivo para um lamento que é tão característico da Princesa:

Não pode a dor da morte ser maior.*

[I.I.]

O detestável Clóten, filho da perversa Rainha-madrasta, é retratado como um gabola espalhafatoso. Até o momento acima mencionado, a cena poderia estar-se desenrolando em qualquer corte corrupta, por exemplo, a de Jaime I, benfeitor de Shakespeare. Então, subitamente, somos transportados a Roma, onde o malévolu Giácomo encontra Póstumo, exilado, e aposta no próprio poder (italiano) de seduzir Imogênia. De maneira bastante improvável, Póstumo aceita o desafio, que se baseia no conceito que Giácomo tem das mulheres em geral: Se comprardes carne de mulher à razão de um milhão a draema, não

* Gmktinc, Rã da Britânia. Tradução e Notas de José Roberto O'Shea. São Paulo: Mandarim, 2000 (no prelo). Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

749

#HAROLD BLOOM

sabereis como preservá-la do apodrecimento". Mal temos tempo de nos espantar diante da tolice de Póstumo, pois vemo-nos de volta à Britânia, onde a perversa Rainha, antepassada da mulher que, em Browning, mata por envenenamento, acredita ter descoberto uma poção mortal, destinada a Imogênia, embora o líquido não passe de um sonífero, tendo sido manipulado, sensatamente, por um médico desconfiado das intenções da - óbvia - Madrasta Perversa.

O que, além de Imogênia, mantém o nosso interesse na peça só Shakespeare seria capaz de saber; eu, certamente, não sou. O maldoso Giácomo (papel que só o falecido Danny Kaye deveria desempenhar) surge na corte britana, calunia Póstumo a Imogênia, dizendo-lhe que o marido lhe fora infiel em Roma, e se oferece a deitar-se com a Princesa, como vingança contra o marido. A essa altura, ciente da impaciência do público, Shakespeare faz o "mini-lago" mudar de tática, depois que Imogênia ameaça revelar a Cimbeline as intenções do visitante italiano. A platéia fica, simplesmente, atônita quando Giácomo, então, defendese, afirmando estar, por estima a Póstumo, apenas testando a fidelidade de Imogênia. Como Imogênia aceita, prontamente, a desculpa dada pelo patife, bem como os elogios exagerados que este faz a Póstumo, poderíamos até supor ser Imogênia uma tonta, ou que Shakespeare esteja confiante de que aceitaremos qualquer bobagem que ele nos ofereça - o que quase chega a ser uma verdade. Temos, então, a absurda estratégia do Cavalo de Tróia, quando Giácomo pede a

Imogênia que guarde em seu quarto um baú, segundo ele, repleto de presentes valiosos para o imperador romano, mas que, na verdade, há de esconder o próprio Giácomo. Quando Imogênia concorda com essa tolice, concluímos, erroneamente, sereia beia e burra, e concordamos, acertadamente, que o novo lema de Shakespeare poderia ser: "Absurdo, absurdo, ofereci-lhes sempre o absurdo!"

Antes de analisar o momento em que Giácomo pula para fora do baú e põe-se a examinar a bela adormecida e seus aposentos, cabe a seguinte pergunta: Shakespeare consegue convencer-nos nessa cena? O incidente remete-nos à plautina Comédia dos Erros. Será Cimbeline, então, um romance desvairado, semelhante à comédia erótica, tão eficaz,

Noite de

750

CIMBELINE

Reis? Ninguém, pelo menos depois de Swinburne, consideraria Cimbeline peça tão importante quanto Noite de Reis, uma das doze, ou quinze, obras-primas shakespearianas.

Tudo em Cimbeline é extremamente problemático, sem dúvida, conforme a vontade do próprio Shakespeare. Giácomo e Clóten são vilões-cômicos, Póstumo é um bobalhão ingênuo,

e Cimbeline é bastante cabeça-dura para bem merecer a Rainha antipática e má. Já Imogênia merecia peça mais condizente com sua dignidade estética, mas Shakespeare

parece por demais perturbado para conferir-lhe o contexto merecido, pelo menos nos dois primeiros atos. Apesar de cercada pelo grotesco, Imogênia permanece absolutamente

sublime. Levando a termo um experimento radical, Shakespeare estabelece, em Cimbeline, algo que pode ser visto como um novo tipo de teatro, difícil de ser identificado,

pois as peças subseqüentes não se assemelham a essa, e o teatro moderno nada tem de parecido com a superposição aqui observada, entre a dignidade estética e o absurdo.

Temos uma profusão de peças do Teatro do Absurdo, mas os protagonistas das mesmas costumam ser tão grotescos quanto os contextos em que são inseridos, mesmo em Pirandello.

A encantadora Imogênia, por quem Hazlitt e Tennyson se apaixonaram, não é viável em nossos palcos.

Shakespeare oferece-nos eloqüente exemplo de antítese, no ato II, cena ii, em que a ação se localiza no quarto de Imogênia: a jovem adormece lendo Ovídio, e Giácomo,

como um palhaço de caixa de surpresas, sai do baú, rouba uma pulseira do braço dela (sem que ela desperte!), e, exultante, faz um inventário do aposento e da princesa

adormecida. Percebe que a página do livro de Imogênia está dobrada, exatamente, no trecho que descreve o episódio do estupro de Filomela por Tereu, mas, como "comediante",

nada tem de esturador ovidiano, sendo apenas um voyetir, que se limita a constatar: "Aqui, no seio esquerdo, cinco pontos, / Um sinal, com os pingos em vermelho."

Wilson Knight, redondamente enganado, comparava Giácomo a Iago e Edmundo, leitura que parece se referir a uma outra peça, simbolicamente idealizada, e não a Cimbeline,

de Shakespeare. Nada em Giá-

751

#HAROLD BLOOM

como está além da capacidade de qualquer dramaturgo jacobiano, inundado de vilões de origem italiana. Na verdade, classificar Giácomo como Vilão-cômico" é superestimá-lo,-

Iago e Edmundo são verdadeiros abismos de niilismo, e prestam-se a infinita reflexão. Giácomo é um tresloucado, como o ridículo e desagradável Clóten. Alguns críticos

consideram-no esperto o bastante para enganar Póstumo, personagem que não é dos mais inteligentes, integrante de um grande conjunto de maridos que, em Shakespeare,

são indignos das respectivas esposas. Diante das "provas" da suposta infidelidade de Imogênia apresentadas por Giácomo, Póstumo toma-se paródia de Otelo, e o solilóquio

corn o qual ele encerra o segundo ato é interessante tão-somente naquilo que possa refletir a consciência do próprio Shakespeare. A fala tem algo contundente demais

para Póstumo:

Será que homens não podem ser gerados
Sem que as mulheres façam a metade
Do trabalho? Bastardos somos todos,
E o homem venerável, a quem pai
Chamei, andava sei lá eu por onde,
Na hora em que fui gravado. Um cunhador
com suas ferramentas fez-me falso,-
No entanto, minha mãe aparentava
Ser a Diana da época, assim como
Minha esposa, hoje em dia, era sem par.
Oh! Vingança, vingança! O meu legítimo
Prazer ela impediu, e tantas vezes
Implorou-me abstinência, com pudor
Tão róseo cuja afável aparência
Aqueceria até o velho Saturno,-
Cheguei a achá-la pura como a neve
Poupada pelo sol. Oh! Que diabo!
O macilento Giácomo numa hora -
Não foi? - menos até - primeiro encontro?
Nem precisou falar, como um inchado
CIMBELINE

Javali da Germânia, gritou: Oh!
E a cobriu,- resistência não achou,
Além daquela que ele desejava
E que ela fingiria. Oh! Se eu pudesse
Em mim achar a parte da mulher -
Porque não há no homem propensão
Ao vício, eu garanto, que não venha
Da parte da mulher,- seja a mentira,
Sabei, é da mulher,- a adulação
Veio dela,- a traição, dela também,-
Lascívia e pensamentos sujos, dela,-
A vingança foi dela,- e a ambição,
Cobiça, ostentação, toda a arrogância,
Os desejos ardentes, a calúnia,
A volubilidade, mesmo todos
Os defeitos que um homem poderá
Nomear, ou melhor, que só o inferno
Conhece, dela vêm, parte ou inteiros,
Melhor dizendo, todos - pois, nem mesmo
Ao vício são constantes, a toda hora
Trocando um vício velho por um novo.
you escrever contra elas, detestá-las,
E, também, maldizê-las,- no entanto,
De ódio não há maior capacidade,
Que orar para que lhes façam a vontade.
Nem o diabo melhor vai castigá-las.

[H.v.j]

É impressionante ouvir do teimoso, embora probo, Póstumo diatribe como essa, com tantos excessos e contradições. Por que Shakespeare atribui a Póstumo um rompante tão antipático? Embora simplório, o marido de Imogênia é tido como homem digno, equilibrado, e merecedor de grande estima, bem como da esposa devota. Mais tarde,

esse

752

753

#HAROLD BLOOM

mesmo herói envia carta a Pisânio, seu criado, ordenando-lhe que mate Imogênia.

Pelo que consta, não há como resgatar Póstumo, embora Shakespeare pouco se preocupe com isso. Meredith Skura, em brilhante estudo psicanalítico dos dilemas da peça, defende a tese de que Póstumo não é capaz de se encontrar como marido, enquanto não se encontrar como filho, com relação à família que perdera, à qual só tem acesso em sonho. Conforme aponta Skura, em *Cimbeline*, as identidades são bastante instáveis (à exceção de Imogênia, diria eu), talvez, mais do que em qualquer outra peça shakespeariana: "As exageradas complicações em *Cimbeline* levam-nos a constatar, de modo mais marcante do que nunca, que a "realidade", em última análise, está no extremo, e a verdade, no excesso". Sou sempre cauteloso diante de interpretações freudianas da obra de Shakespeare, mas Skura psicanalisa com grande sensatez os dilemas da peça, e não a peça, em si, ou os personagens.

Cimbelme é pungente autoparódia, em que voltamos a *Rei Lear*, *Otelo*, à *Come-dia dos Erros* e a uma dúzia de outras peças, vistas agora através de lentes que distorcem a visão. Nossa ótica fica de tal modo distorcida, que chego a aceitar a noção proposta por Skura, embora o infeliz Póstumo seja, a meu ver, irredimível, senão em sua penúltima fase, quando anseia pelo próprio fim, como meio de reparar a culpa de condenar Imogênia à morte (condenação essa que jamais é levada a cabo). Até mesmo o sagrado Shakespeare compromete-se, e redime Póstumo à custa da sensibilidade da platéia. Mas é esse, exatamente, o preço da autoparódia,- portanto, eu gostaria de reformular a questão do "excesso" em *Cimbelme*, chamando atenção para o autor, em si. O que pretendia Shakespeare, como dramaturgo, alcançar com a grande autoparódia que é *Cimbeline*?

Póstumo não é divertido, nem mesmo como um ideograma. Shakespeare sabia que uma peça de teatro deve ser algo prazeroso,- no entanto, retrata Póstumo como personagem dorido, cujo nome se refere, ao

754

CIMBELINE

mesmo tempo, aos fatos de ter sido arrancado do ventre da mãe agonizante e de ser o único sobrevivente em sua família. O que Imogênia vê em Póstumo não nos é mostrado, mas se Clóten é a alternativa... isso já nos diz o bastante. Em *Cimbeline*, Shakespeare é o maior inimigo de si mesmo,- parece cansado de escrever teatro. O miasma de fadiga e repulsa que paira em tomo das grandes tragédias e das peças-problema, em *Cimbelme*, ocupa posição central, onde Shakespeare não é capaz de matar uma segunda Cordélia, na figura maravilhosa de Imogênia. Depois de escrever cerca de trinta e seis peças, Shakespeare ainda não esgotara a sua capacidade artística, mas buscava um merecido descanso. Sobre *Cimbeline*, tanto faz dizer que nada funciona, ou que tudo funciona, pois a peça é uma grande elipse, em que muito é omitido,- Shakespeare pouco se importaria em suplementar o que faltava.

Ao contrário do *Rei*, Póstumo não é uma nulidade, mas configura, por demais, uma autoparódia, e, por isso, não podemos afirmar que *Giácómo* e *Clóten* sejam paródias de Póstumo. O que implicaria parodiar o sei/por meio de uma regurgitação do espírito? A pergunta remete-me, novamente, ao solilóquio de Póstumo. A exclamação "Oh!

Vingança, vingança!" parodia *Otelo*, que se torna, ele próprio, paródia do *Nobre Mouro*. Póstumo apresenta aqui sintomas de um mal ainda mais grave, quando quer descobrir em si mesmo "a parte da mulher", anseio este que faz paródia a *Lear*, que, em sua loucura, entrega-se à *bysteria passio*. Alguns críticos sugerem que Shakespeare ironiza os satiristas contemporâneos, quando Póstumo, que não tem dotes literários, jura, em seus escritos,

vingar-se das mulheres: "you escrever contra elas, detestá-las,
/ E, também, maldizê-las". Não pode ser por acaso que os que detestam e maldizem as mulheres são sempre os maridos, apaixonados, depravados ou loucos, cuja insanidade decorre do pavor de serem traídos. Jamais temos a impressão de que o próprio Shakespeare sofra do mal que aflige Tróilo, Otelo, Póstumo, Leontes e tantos outros.

Contudo, na minha leitura, Póstumo denota certo grau de autopunição da parte do próprio autor. A autoparódia é uma defesa, e, como tal, não é fácil de ser categorizada. O Velho e o Mar está para Hemingway, assim como Cimbeline está para Shakespeare; as obras em que Faulkner faz paródia a si mesmo são

755

#HAROLD BLOOM

inúmeras. Por meio de uma retórica ufana, em Cimbeline, Shakespeare, de maneira chocante, parodia João de Gaunt, Henrique V e Faulconbridge, o Bastardo, atribuindo à Rainha má e a seu filho imbecil palavras que expressam o desafio que a Britânia faz a Roma. A Rainha, especialmente, revela uma autopunição da parte de Shakespeare, pelos arroubos patrióticos de outrora:

A ocasião

Que a eles permitiu se aproveitarem De nós agora é nossa. Bem lembrai-vos, . . . Senhor, meu soberano, dos reis vossos

Ancestrais, da bravura natural --- --- - . - - -

Da vossa ilha, tal parque de Netuno, Cercada e guarnecida em toda volta De intransponíveis rochas e mar grosso, E de bancos de areia que ao invés De suportar os

barcos inimigos Tragavam-nos até o mastro grande. César uma conquista fez aqui; Não fez aqui, porém, sua bravata De "vim, vi e venci". com embaraço (Primeiro que sofreu) das nossas orlas Foi corrido, batido duas vezes,- Seus navios (brinquedos inocentes) Em nossos tenebrosos oceanos, Como cascas de ovos sobre as ondas

Jogavam, e quebravam-se nas rochas,- Feliz, o singular Cassibelano, Que esteve a ponto (Oh! fortuna impura!) De a espada de César dominar, Fez acender em Lud fogos de júbilo, E os britanos marchar com destemor.

[III.i.]

7M

CIMBELINE

"[P]arke de Netuno" é um pouco demais, e os parênteses da Rainha revelam o absurdo do trecho como um todo. A idéia da frota romana quebrando como cascas de ovos

é algo grotesco, e a ironia de Shakespeare transparece no verso final: "E os britanos marchar com destemor". Na cena seguinte, Shakespeare prossegue em tom cáustico,

quando Pisânio, fiel criado, mostra-se chocado ante a ordem de Póstumo: executar Imogênia, assim que ela inicie a jornada até Milford Haven, local de um suposto encontro com Póstumo. Porém, sempre que Imogênia fala, a autoparódia é interrompida e voltamos a ouvir a linda voz que reinventou o humano:

Oh! Um cavalo alado! Ouves, Pisânio?

Está em Milford Haven. Lê, e diz-me

A que distância fica. Se um sujeito,

Por negócios mundanos, percorrendo

Este trajeto leva uma semana,

Não voaria até lá eu num dia?

Então, leal Pisânio, que como eu

Anseias por rever o teu senhor,

Que anseias - Oh! devo me conter -

Não, nem tanto quanto eu - sim, tu que anseias,

Embora com menor fervor - Oh! Não,

Não como eu,- o meu vai além do além,-

Fala, fala depressa - conselheiro
Do amor deve os ouvidos entupir,
E asfixiar a audição - a que distância
Daqui fica o bendito Milford Haven?
Conta-me, no caminho, como Gales
Teve a sorte de herdar tal santuário.
Mas, primeiro, fugir como daqui?
E o lapso que aqui causar nossa ausência,
Como explicar,- primeiro, sair, como?
Por que buscar escusas antes do ato?
Mais tarde deste assunto trataremos. "

757

#HAROLD BLOOM

"p*

CIMBELINE

Por favor, fala logo, quantas milhas A cavalo faremos em uma hora?

[III.Ü.]

Quem pode ouvir tais versos sem se apaixonar pela personagem? No entanto, são sombrias as implicações: clamar por Pégaso é arriscar-se ao destino de Ícaro, e a fala dessa mulher, perdidamente apaixonada, vai de encontro ao terrível solilóquio de Póstumo, que ainda reverbera em nossa memória. com a ida de Imogênia, supostamente, ao encontro de Póstumo, Shakespeare, na metade de peça, presenteia-nos com um magistral coup de théâtre, transportando-nos ao País de Gales, onde nos vemos diante de uma caverna habitada pelo intrépido Belário e seus dois filhos adotivos, os príncipes Guidério e Arvirago, raptados na infância,- os três aparecem em cena com as novas identidades, respectivamente, Morgan, Polidoro e Cadval. Morgan exalta a glória da vida de caçador, preferível à de nobre da corte e à de soldado, que tanto o fez sofrer, mas os jovens mostram-se tristonhos, ansiosos por uma vida de poder e luta. Polidoro, ignorando ser o herdeiro da Britânia, denuncia, veementemente, as diferenças entre a velhice e a juventude:

Talvez seja a melhor, mesmo, esta vida, Se uma vida tranqüila for melhor,- E mais amena a ti, que conheceste Outra mais dura. Em tudo é condizente
corn essa rigidez da tua idade, Mas, para nós, é cela de ignorância, Viajar sem jamais sair da cama, Prisão do devedor, cujos limites Não ousa ultrapassar.

[IH.iii.]

A imagem de um devedor encarcerado é um tanto sombria para o filho de um rei, e tem aqui a pungência da vã fantasia de um órfão, O

irmão caçula, Cadval, é ainda mais contundente, ao não idealizar a vida de caçador:

Quando tivermos Tua idade, do que nós falaremos? Quando ouvirmos bater a chuva e o vento No sombrio dezembro, de que modo, Nesta caverna fria, passaremos Nossas horas geladas? Nada vimos.

- Somos feras: astutos qual raposa No encaço de sua presa, belicosos Como lobo, na busca de comida. Perseguir o que voa é nosso brio,- Nossa gaiola em coro transformamos, Como o pássaro preso, em liberdade, Cantamos servidão.

[IH.iii.]

Suponho que tais lamentos sejam interessantes, antes de mais nada, porque interrompem o fluxo da autoparódia. A amargura de Morgan, na resposta dada aos jovens, revela a longa observação de Shakespeare no que tange à podridão da cidade e da corte, tanto com respeito à sua própria experiência como à de Southampton:

Mas, como falas!

Se sentisses a usura da cidade

Em tua própria carne,- o protocolo

Da corte, tão difícil de evitar
Como de obedecer, cuja escalada
Ao topo é queda certa, ou tão instável
Que o medo de cair é como a queda,-
A tribulação da guerra, fadiga
Que parece buscar pelo perigo
Somente para obter a fama e a glória, -

758

759

#HAROLD BLOOM

Que na própria busca levam à morte, A um infame epitáfio a registrar Um nobre ato. Não, não,
muitas vezes, Merecemos o mal, fazendo o bem,- Pior, ante a censura,
nos curvamos. Ah, meus jovens! O mundo pode em mim Ler esta história. Trago no meu corpo As
marcas das espadas dos romanos,- Minha fama era igual à dos melhores.
Cimbeline por mim tinha afeição E quando se falava de soldado, Meu nome sempre estava ali por
perto. Eu era, então, qual árvore, com galhos Carregados de frutos,-
mas, na noite, Uma tormenta, ou roubo, dai-lhe o nome Que quiserdes, na terra derrubou Minhas
frutas maduras, até mesmo Minhas folhas,- fiquei exposto ao tempo.

[IH.iii.]

No trecho acima, em que constatamos as observações de Shakespeare, acumuladas ao longo de toda
a vida, a autoparódia foi expurgada. Sendo o próprio Shakespeare um
usurário, vemos aqui indícios de um sentimento de culpa: "Se sentisses a usura da cidade / Em tua
própria carne". A fala, como um todo, é de uma sutileza maravilhosa:

"[...] o protocolo / Da corte, tão difícil de evitar / Como de obedecer". A sabedoria da antítese, com
uma das mãos, oferece algo e, com a outra, toma de volta:"[...]

o medo de cair é como a queda",- "a fama e a glória, / [...] na própria busca levam à morte",-

"merecemos o mal, fazendo o bem". Belário-Morgan, ao contrário de

Imogênia, não possui um interior; portanto, a reflexão aqui expressa só pode ser a do próprio autor.

Por mais amáveis que sejam os três caçadores galeses, Shakespeare

a eles confere pouca individualidade, e a terceira cena do terceiro ato é sempre um surpreendente
gesto teatral.

760

CIMBELINE

A quarta cena, ainda mais sutil, é centrada em Imogênia. Tendo lido a terrível carta de Póstumo a
Pisânio, que contém a ordem de matá-la, Imogênia revela impulsos

suicidas, mas recupera-se logo, e concorda com o plano que expressa mais uma autoparódia

shakespeariana: a notícia de sua morte será levada a Póstumo, e, disfarçada

de rapaz, ela buscará trabalho como pajem de Lúcio, general romano, a quem Cimbeline negara o

pagamento de tributos. E mais: Pisânio entrega a Imogênia a poção preparada

pela Rainha má, dizendo-lhe tratar-se de remédio contra enjôo e indigestão, na verdade, um forte

sedativo. Shakespeare sobrecarrega-nos com os desdobramentos do

enredo, mas o faz com propósito; para melhor conhecermos Imogênia, é preciso que a jovem

reencontre os irmãos, garantindo assim o tema da reconciliação familiar

subjacente a Cimbeline. A meu ver, a complexidade do enredo, crescente, espantosa, desde esse

momento até o fim da peça, também constitui uma autoparódia, visto

que, depois de Cimbeline, Shakespeare parece tão entediado com a questão de enredo quanto com a

de caracterização. O traçado de Conto do Inverno é bem mais simples,

e Á Tempestade, praticamente, não tem enredo.

A partir do momento em que Imogênia se veste de homem, Cimbeline explode em excessos. O

infame Clóten parte para Milford Haven, maldosamente trajando roupas de Póstumo,

decidido a matar o rival e violentar Imogênia. Enquanto isso, em frente à caverna de Belário, a

jovem encanta-nos, com uma de suas melhores falas:

Vejo que vida de homem é penosa. Estou exausta, e agora há duas noites Faço o chão minha cama. Adoecerá, Sem minha decisão. O Milford, quando Pisânio da montanha te mostrou, Estavas ao alcance da visão. Ó Júpiter, refúgio sempre foge Ao infeliz que busca algum abrigo. Dois mendigos disseram-me que errar O caminho era coisa impossível.

761

#HAROLD BLOOM

Pode o pobre mentir, que tanto sofre, Sabendo do castigo? Sim, sem dúvida, Se rico raramente diz verdade.

Mentir face à abundância é bem mais grave Do que em meio à penúria, e a falsidade Nos reis é bem pior que nos mendigos. Meu caro senlibr, és um dos infieis. Agora penso em ti e não sinto fome, Quando antes por comida desmaiava. Mas o que será isto? Eis uma trilha. Algum pouso selvagem. E melhor Não chamar,- não atrevo-me a chamar,- Mas, antes de vencer a natureza, A fome a faz bravia. Fartura e paz Sempre geram covardes,- a escassez E a mãe da fortitude. Ó de casa! Se for civilizado, então, que fale,- Se for selvagem, roube ou dê. Olá! Ninguém responde? you entrar, então. A espada sacarei,- se meu inimigo Temer espada tanto quanto eu, Não vai sequer olhar para esta aqui. Dai-me, céu, inimigo bem assim!

[II.VI.]

E notável a elegância dessa passagem, que melhor conviria a um texto superior ao de Cimbeline, tão sobrecarregado de paródia,- no entanto, sempre vale lembrar, a peça jamais parodia Imogênia. A suave ironia da situação em que se encontra a jovem, capaz de manter-se charmosa mesmo sob pressão, é dirigida, principalmente, a ela própria, embora não poupe o marido, o pai e os homens em geral. O mais extraordinário aqui é a tonalidade da fala,- Imogênia possui a única voz individualizada na peça. O verso final -"Dai-me, céu, inimigo bem assim!"-, referindo-

762

CIMBELINE

se a si mesma, é o melhor momento de comicidade em Cimbeline. Felizmente, na cena seguinte, Imogênia alegre-se, e, juntamente com ela, alegre-se a platéia. Sabemos que ela reencontra os irmãos, embora estes sequer saibam que "o jovem" diante deles é mulher. Shakespeare, finalmente, exercendo toda a sua força criativa, escreve com grande sugestividade, criando o momento em que os três irmãos declaram amor uns aos outros, aproximando-se da verdade. A homenagem que Imogênia presta à estirpe dos irmãos reforça a polêmica permanente contra a nobreza, subsentido surpreendente (e eficaz) em Cimbeline:

Grandes homens, vivendo em uma corte Limitada conforme esta caverna, Conscientes e virtuosos, que desprezam Os presentes vazios da adulação, Não seriam mais nobres que estes dois. Que os deuses me perdoem, eu mudaria De sexo, para ser-lhes companheiro, Já que Leonato é infiel.

[III.vü.]

A fala não expressa, absolutamente, um encômio à plebe,- e a mantém distante de desejos incestuosos. Quando chegamos ao quarto ato, Shakespeare parece ter recuperado o equilíbrio e, embora os dois últimos atos sejam ainda mais barrocos e paródicos do que os três primeiros, a amargura é menos evidente.

A platéia respira aliviada, quando Polidoro-Guidério, primogênito de Cimbeline, corta a cabeça de Clóten, e saúda, condignamente, o vilão ridículo:

com a espada

Que ele próprio brandia ao meu pescoço,

763

#HAROLD BLOOM

Decepei-lhe a cabeça. you jogá-la No riacho que passa atrás da pedra, Para que chegue ao mar e

conte aos peixes Que ele é Clóten, o filho da rainha. Pouco me importo.

[IV.ii.]

Só mesmo o fato de o autor da execução ser herdeiro do trono da Britânia permite a Shakespeare a ousadia de criar uma situação em que o filho de uma rainha é decapitado, e a cabeça atirada aos peixes. Não fosse o executor um príncipe, supõe-se que o ato incomodasse o censor jacobiano. O corpo de Clóten, sem a cabeça, vestido com roupas de Póstumo, servirá para um grande momento cênico, quando Imogênia desperta do estado letárgico, e acredita estar ao lado dos restos mortais do marido. É estranho que Imogênia confunda a anatomia de Clóten com a do esposo, mas, a bem da verdade, ela está em estado de choque. Em desespero, é levada por Lúcio, general romano, e só voltará a falar durante a longa cena de múltiplos reencontros que conclui a peça. Momentos antes, julgando-a morta, os irmãos cantam a canção que talvez seja a mais bela de todas as que constam das peças shakespearianas:

GUIDÉRIO

Não temas o calor do sol,
Tampouco a fúria do inverno.
Teu dever na Terra findou,
Aceita a paga e volta ao eterno.
Nobres jovens irão, sem dó,
Como servos voltar ao pó. ARVIRAGO
E não temas o poderoso,
Estás bem além dos tiranos.
Vestir, comer, não fiques cioso,
P"ra ti, junco e carvalho são manos.

764

CIMBELINE

Coroa, saber, ciência, sem dó,
Vai tudo, um dia, voltar ao pó. GUIDÉRIO
Não temas raio nem relâmpago. ARVIRAGO
Nem o trovão que treme tanto. GUIDÉRIO
Não temas calúnia em teu âmago. ARVIRAGO
Estás além do riso e pranto. GUIDÉRIO e ARVIRAGO
Os jovens amantes, sem dó,
Vão, contigo, voltar ao pó. GUIDÉRIO
Exorcista não amole a ti. ARVIRAGO
Nenhum feitiço encante a ti. GUIDÉRIO
Alma penada poupe a ti. ARVIRAGO
Nada de mal se chegue a ti. GUIDÉRIO e ARVIRAGO
Seja tua paz bem abrigada,
Seja tua tumba venerada!

[IV.ii.]

Embora belíssima, a elegia é das mais melancólicas, sendo o refrão - "não temas" - o único consolo para a morte. Certa vez, uma aluna disse-me que, para ela, a existência de Cimbeline justificava-se apenas por essa canção. Concordo que seja esse o ponto alto de um texto tão estranho,- a canção serve, também, como indicação do etos de Cimbeline, a meu ver, sombrio e niilista, semelhante, nesse aspecto, à Elegia Fúnebre para Will Peter, de autoria de Shakespeare, composta cerca de dois anos mais tarde, embora, infelizmente, com muito menos esplendor estético.

765

#HAROLD BLOOM

Uma vez que Cimbeline, como Rei Lear, leva-nos de volta à era da antiga Britânia, atitudes cristãs quanto à imortalidade são irrelevantes, embora eu não saberia

dizer em que peças shakespearianas tais atitudes aparecem de modo decisivo. Sendo a canção "Não temas" grandiosa demais para o contexto em que se insere (afinal, Imogênia apenas dorme), ouço, na mesma, claramente, a atitude do próprio Shakespeare com relação à morte, e considero-a o *locus classicus* shakespeariano sobre esse tema. Os dois maiores valores para Shakespeare são a personalidade e o amor, ambos extremamente equívocos, e aqui, como tudo o mais, viram pó. O poema oferece um consolo soturno, mas a sua extraordinária dignidade estética é o único conforto que podemos buscar, ou encontrar, em Shakespeare.

A ação toma-se um pouco menos triste na terceira cena do quarto ato, quando Cimbeline é informado de que a Rainha se encontra seriamente enferma, em depressão ante o desaparecimento do filho, e na cena seguinte, quando Belário e os dois príncipes (ainda não reconhecidos como tal) juram aliança aos compatriotas britanos, na batalha contra os invasores romanos. Sempre que Póstumo surge em cena, fico deprimido, sendo ele especialmente bobo no solilóquio que abre o quinto ato, ao contemplar o falso "pano ensangüentado" a ele enviado por Pisânio, como prova da execução de Imogênia: Sim, pano ensangüentado, you guardar-te, Pois, um dia desejei-te desta cor. Ó maridos, se cada um de vós Seguísseis este curso, quantos não Matariam, por deslizes tão pequenos, Esposas mais virtuosas do que vós! Ah! Pisânio, criado que se preze Não cumpre toda ordem, só as justas. Ó deuses! Se tivésseis castigado Minhas faltas, jamais teria vivido Para cometer tal ato; teríeis, Então, poupado a nobre e arrependida Imogênia e atingido a mim, infausto,

766

CIMBELINE

Merecedor da vossa represália.
Levais alguns daqui por poucas faltas,-
É por amor, para não caírem mais.
A outros permitis mal após mal,
Mais graves cada vez, até que cheguem
A temer o mal, em seu próprio bem.
Vos pertence Imogênia. Exercei vossa
Benta vontade e a mim abençoai,
Para vos obedecer. Aqui me trazem,
Do lado da nobreza italiana,
Para combater o reino de Imogênia.
É bastante, Britânia, eu ter matado
Tua obra-prima,- não te ferirei.
Ouvi, portanto, Ó céus, o meu propósito.
you tirar este traje de italiano,-
E virar um britano camponês.

(Livra-se à roupa)

Assim combato quem aqui me trouxe,- Assim morro por ti, Ó Imogênia, Por quem minha vida é morte em suspiros,- Então, desconhecido, sem causar Ódio nem compaixão, busco o perigo. Mais valentia em mim vão apontar Do que podem meus trajes revelar. Ó deuses! Dai-me a força dos Leonatos! Para a vergonha do mundo, eu agora Lanço a moda: mais dentro, menos fora.

[Vi.

Cito esse trecho como exemplo de inépcia, mas, também, para reabrir a questão da inacabada personalidade de Póstumo. O arrependimento de Póstumo é dúbio, pois ele continua a acreditar que a esposa o traiu com Giácomo,- no entanto, o suposto crime, antes tão vil, agora

767

#HAROLD BLOOM

CIMBELINE

integra uma classe de "deslizes tão pequenos [...] poucas faltas". A indagação, novamente, será: por que Shakespeare faz de Póstumo protagonista tão dúbio, tão distanciado do público que, simplesmente, não nos comovemos com o seu reencontro final com Imogênia? Incomoda ouvir que os deuses deveriam ter salvo Imogênia para que ela pudesse se arrepender, mas irrita-me, profundamente, o fato de Póstumo, na figura do "britano camponês", tomar-se paródia de Edgar. Gmbelme é, sem dúvida, uma espécie de vingança de Shakespeare contra as suas próprias realizações prévias, e Póstumo será melhor interpretado como agente crucial nessa autovingança paródica.

E a autoparódia prossegue, no início da segunda cena do quinto ato, em que Póstumo, disfarçado de camponês, derrota e desarma Giácomo, logo em seguida, saindo de cena; o momento é uma degradação do duelo entre Edgar e Edmundo. Giácomo, que não é Edmundo nem lago, acredita que a derrota diante de um simples camponês é castigo por ter caluniado Imogênia, e começa a se regenerar. Quando Belário, os príncipes e Póstumo reverterem uma situação de retirada dos britanos, resgatam Cimbeline e esmagam os romanos, percebemos que tudo pode acontecer, mas Shakespeare ainda consegue nos surpreender, embora a sua originalidade, nessa única ocasião, constitua uma recompensa equívoca, em termos estéticos. Póstumo, propositadamente, agora vestido de romano, é capturado e aguarda a própria execução, cheio de sentimento de culpa. Adormece na prisão, e Shakespeare o agracia com uma dupla visão, primeiro, da família perdida, depois, de Júpiter, montado em uma águia, disparando raios contra os espectros da família de Póstumo. Só mesmo Wilson Knight, com a generosidade de sempre, esboçou uma defesa estética dessa cena: disse-me, certa vez, que não apreciar os espectros e Júpiter era não entender Shakespeare. Wilson Knight era um grande crítico, além de shakespeariano devoto, o que me fez reler a cena incontáveis vezes, tentando convencer-me de que a mesma não é tão ruim, mas, na verdade, é péssima - a meu ver, propositadamente. Não faço idéia por que Shakespeare aqui se utiliza de versos tão sofríveis. Vejamos, por exemplo, um dos "irmãos espectros", exaltando Póstumo:

PRIMEIRO IRMÃO

Quando cresceu e um homem se tornou,
Na Britânia não havia
Quem pudesse com ele competir,
Outro homem não cabia
Nos olhos de Imogênia, e quem melhor
Seu valor julgaria?

[V.iv.]

A estrofe bem poderia constar da minha predileta antologia de maus versos, *The Stuffed Owl*, e só pode ser paródia de uma paródia. A bufonaria irrompe em Shakespeare, e Júpiter desce dos céus, entoando uma melodia verbal que estabelece um nadir em termos de epifanias divinas:

Espíritos das baixas regiões,
Não mais nos ofendeis. Ousais, fantasmas,
Acusar quem comanda estes trovões,
Que vêm do céu, destruindo tudo mais?
Ide, sombras do Eliseo, e descansai
Sobre vossos jardins de eternas flores.
Não vos perturbeis com casos mortais,
Não é vosso dever,- são minhas dores.
A quem amo, castigo,- assim, meu prêmio
No atraso tem mais gosto. Escutai bem,
Vosso deus ergue o filho agora estranho:

Será feliz,- pesares já não tem.
Em seu nascer brilhou a minha estrela,
E em meu templo casou. Levantai, ide.
E, quanto a Imogênia, you fazê-la
Sua feliz mulher, ninguém duvide.
Colocai-lhe esta placa sobre o peito,
Pois nela eu gravei o seu destino.
(Entrega aos espectros uma placa, cfue estes colocam sobre o peito de Póstumo.)
Parti! Queixas de vós não mais aceito,
768

1

769

#HAROLD BLOOM

Não quereis me levar ao desatino. Sobe, águia, ao meu palácio cristalino.

[V.iv.]

E impossível que Shakespeare, com seu ouvido extraordinário, não detectasse o absurdo desses versos. Trata-se, a bem da verdade, de um dilema insolúvel, se insistirmos em levar o trecho a sério. Mas, com certeza, temos aqui uma escancarada paródia à descida do deus exmáquina, e, como tal, devemos entender a cena. Ao despertar, Póstumo encontra uma mensagem profética, com promessa de boa sorte, e reage à mesma parodiando Teseu, em *Sonho de uma Noite de Verão*.

Ainda é sonho, ou então, será loucura, Ou mesmo ambos, ou nada,- ou carece De sentido, ou possui algum sentido Que o sentido não tem como explicar. Seja o que for, parece a minha vida,- you conservá-lo, até por simpatia.

[V.iv.]

Shakespeare não consegue deter a autoparódia,- vemo-nos, então, de volta a *Medida por Medida*, em que o jovial Pompeu, alcoviteiro promovido a assistente de carrasco, exultante, informa a Bernardino que o machado está no cepo. Aqui, um carcereiro falastrão informa ao mais que cordato Póstumo que a força não tarda:

E uma conta alta, senhor. Mas, o consolo é que nada mais pagareis,- não mais temeis as contas da taverna, que tantas vezes perturbam a despedida, embora tenham alegrado o encontro. Lá entramos desfalecidos de fome,- de lá saímos cambaleantes de bebida, aborrecidos por havermos pago demais, aborrecidos por termos bebido demais, com bolsa e cérebro vazios,- o cérebro nos parece pesado, por estar leve, a bolsa tanto mais leve, livre do peso. Desse paradoxo estareis em breve livre. Oh! Que caridade

770

CIMBELINE

pode um centavo de corda fazer! Num instante, liquida contas de milhões. Não existe melhor livro-caixa, seja de contas passadas, presentes ou futuras. Vosso pescoço, senhor, será pena, livro e contador,- tudo estará quitado.

[V.iv.]

A autoparódia compulsiva não é encontrada em qualquer outro texto shakespeariano, mas, em *Cimbeline*, passa dos limites. Shakespeare não se contém, e permanece a questão crucial: por que é aqui a autoparódia implacável? Na quarta cena do quinto ato, Póstumo tem atuação pouco condizente com seu personagem,- parece falar pelo próprio Shakespeare, ao dizer ao carcereiro que deseja a morte. Pouco antes de ser levado da prisão, Póstumo enuncia a fala mais obscura da peça, considerada superficial por Samuel Johnson,- no entanto, a reverberação do trecho nos faz questionar a opinião de Johnson. Cito, mais uma vez, a passagem, devido à sua importância:

Ainda é sonho, ou então, será loucura, Ou mesmo ambos, ou nada,- ou carece De sentido, ou possui algum sentido Que o sentido não tem como explicar. Seja o que for, parece a minha vida,- you conservá-lo, até por simpatia.

[V.iv.]

Shakespeare extrapola aqui os próprios limites de expressão, e discordo da posição de Johnson, que não leva em conta as palavras: "you conservá-lo, até por simpatia".

Através de Póstumo, ouço Shakespeare sugerir que a ação da nossa vida é predeterminada, e que o melhor que podemos fazer é aceitar ("conservar") o que acontece como se houvesse sido realizado por nós, pelo menos, por uma questão de auto-simpatia (irônica). Trata-se de mais um momento incrível, em que Shakespeare vai além de Nietzsche.

771

#HAROLD BLOOM

A primeira cena do quinto ato de Cimbeline tem quase quinhentos versos, e compete com a cena final de Medida por Medida, em complexidade e em número de reencontros adiados ao longo de toda a ação. A rivalidade parece proposital, visto que a autoparódia está sempre presente, e o moralismo às avessas constatado na conclusão de Medida por Medida reverbera no desfecho de Cimbeline. Shaw, invejoso descendente de Shakespeare, reescreveu o último ato da peça, intitulando-o Cimbeline Reacabada, mutilando, especialmente, a cena final. Imogênia toma-se uma personagem feminina shaviana, irreconhecível, e, muito embora, às vezes, o final de Cimbeline deixe-me um tanto ambivalente, prefiro tal sentimento à mutilação feita por Shaw. A cena final abre em tom de júbilo, com a notícia de que a Rainha, paródia de Lady Macbeth, teve um fim "terrível, morrendo louca", conforme a Rainha Macbeth. No entanto, ao contrário da grande personagem escocesa, a Rainha de Cimbeline morre afirmando jamais ter amado o marido.

São trazidos à cena os prisioneiros romanos, dentre os quais surgem Lúcio, o pajem Fidele (na verdade, Imogênia), Giácomo e Póstumo. Uma vez que Belário e os príncipes constam entre os honrados vencedores britanos, esperamos, acertadamente, uma pletera de reencontros, reconciliações e explicações. Cimbeline complica a questão, ao apropriar-se do pajem Fidele. Enquanto o Rei e Imogênia (disfarçada) conversam à parte, Belário e os irmãos da jovem vêm "[re]viver o que estava morto", mas não proclamam a descoberta. Shakespeare dirige a nossa atenção a Giácomo, que tudo confessa e de tudo se arrepende, com uma veemência que nos faz sentir saudade de Iago, quando desafia a tortura e se recusa a falar. O prolixo Giácomo, praticamente, reconta a peça inteira, e deixa de ser paródia de Iago para ser paródia de coro. Mas a astúcia dramática de Shakespeare não o abandona: a queda de Giácomo demonstra o quanto podemos mergulhar, abaixo da grandeza negativa de Iago, e ainda nos ver diante de um vilão. Iago, assim como Hamlet e Macbeth, fica além do nosso entendimento, mas Giácomo somos nós. Nossas bravatas e apreensões, nossa malícia, nossa vergonha, são as

772

CIMBELINE

mesmas de Giácomo, que não é muito pior do que nós, e a quem Shakespeare quer poupar. Cerca de dois anos antes de Cimbeline, o autor, provavelmente, assistiu à montagem da obra-prima de Ben Jonson Volpone, em que Jonson, sempre moralista, choca-nos (pelo menos a mim), ao punir, com grande crueldade, Volpone e Mosca, dois encantadores calhordas. O perdão que Giácomo consegue junto a Póstumo, creio eu, é mais uma resposta bem-humorada de Shakespeare à ferocidade ética de Jonson.

Temos, novamente, autoparódia quando Póstumo esbofeteia Imogênia, exatamente no momento em que ela tenta revelar-lhe sua identidade, remetendo-nos à cena em que Pércles empurra Marina, no início do reencontro dos dois. Póstumo (sem dúvida, o herói shakespeariano mais enfadonho), finalmente, fala com eloquência, quando reconhece e abraça a esposa:

Fica aí,

Uma fruta, até que a árvore pereça.

[V.vi.]

Até mesmo Cimbeline é agraciado com uma fala memorável, quando os três filhos lhe são restituídos ao mesmo tempo:

Quem sou eu?

Mãe, dando luz a três? Não houve mãe

Mais feliz no parto.

[V.vi.]

O perdão, amplo e irrestrito, concedido por Cimbeline a todos os prisioneiros romanos é consequência natural da alegria do Rei. Mas Shakespeare, aparentemente, incapaz de sustar a autoparódia, aqui, como no fim de Medida por Medida, confunde-nos com o gesto seguinte de Cimbeline, que tanto reduz a peça a uma situação tola, justificando a irritação de Samuel Johnson. Depois de derrotar o Império Romano, em batalha sangrenta, ao fim de uma guerra provocada pela sua recusa

773

#HAROLD BLOOM

de continuar a pagar tributo a Roma, Cimbeline, surpreendentemente, declara que, em todo caso, pagará o tal tributo! Após mostrar-nos a coragem e as proezas de Póstumo,

Belário e os príncipes no campo de batalha, Shakespeare, em uma inversão falstaffiana, repete:

"Então, isso é honra?" Depois disso, chegamos a nos perguntar se sobre a fala final de Cimbeline não paira ainda mais ironia:

Louvemos nós os deuses! Que de nossos altares abençoados Subam, em espirais, nossos incensos, Até suas narinas.

[V.vi.J

O que, exatamente, os incensos "em espirais" das nossas oferendas louvam aos deuses? Rei Lear é peça paga destinada a um público cristão, e desfaz todo e qualquer consolo, pagão ou cristão. Cimbeline, mais paródia do que romance, ameniza os reencontros e as reconciliações finais, com cautela. Peça alguma de Shakespeare, nem mesmo Medida por Medida ou Timão de Atenas, mostra-nos o dramaturgo tão alienado de sua arte, como é o caso de Cimbeline. Tróilo e Cnssida pode ser mais "azedo", mas aqui temos a impressão de estar confrontando uma enfermidade de espírito, da parte do autor, semelhante ao mal que permeia Hamlet. Por isso, é o contexto de Cimbeline tão inadequado a Imogênia, que merece peça superior. Shakespeare não deixa de ser grande, nem mesmo em Cimbeline, mas aqui ele mal pode tolerar, ou perdoar, essa grandeza.

774

32

CONTO DO INVERNO

Após a "automutilação estética" observada em Cimbeline, Conto do Inverno traz-nos de volta um Shakespeare com força total, embora inteiramente diferente, com relação

a todos os trabalhos anteriores. Considero Conto do Inverno a peça mais preciosa de Shakespeare depois de Antônio e Cleópatra, superior, inclusive, à problemática

A Tempestade. Contudo, Conto do Inverno tem dificuldades bastante específicas, consequentes da própria originalidade da peça. bom seria se a crítica não tivesse

denominado as últimas peças de Shakespeare "romances", pois hoje não é mais possível alterar tal nomenclatura. Aquilo que a noção de "romance" propicia, de um lado,

frustra do outro, e Shakespeare, conforme venho insistindo, não escreve gêneros dramáticos estanques. A Megera Domada parece farsa, mas não é,- os dramas históricos

de Falstaff são tragicomédias; e Hamlet, "poema ilimitado", é, dentre as peças de Shakespeare, simplesmente, a norma, e não a exceção. Conto do Inverno, conforme

Noite de Reis e Rei Lear, é outro "poema ilimitado". Jamais chegamos ao fim de uma grande peça shakespeariana, pois, cada vez que alcançamos uma nova perspectiva,

surgem outros ângulos que nos surpreendem.

Conto do Inverno é um grande texto lírico, pastoral, além de romance psicológico, o drama de Leontes, um Otelo que é o lago de si mesmo. A maioria dos críticos tem a peça na conta de uma celebração mítica da ressurreição e da renovação, hipótese, para mim, um tanto infundada, a

775

#HAROLD BLOOM

despeito de o texto conter uma profusão de matéria poética capaz de gerar tal interpretação. Poeta algum, nem mesmo Shakespeare, pode evitar a destruição causada pelo tempo, e contos de inverno, por definição, prestam homenagem às idéias de ciclo e mutação. Wilson Knight, tentando driblar o seu inveterado transcendentalismo, achava que a "divindade" da peça não era de natureza bíblica nem clássica, mas "a vida em si", acertadamente, corroborando o naturalismo de Conto do Inverno, dotado de um escopo maravilhoso. Realismo é termo extremamente difícil de ser aplicado à literatura ficcional, mas, a meu ver, Conto do Inverno é obra muito mais realista do que Sister Carrie e Uma Tragédia Americana. Dreiser é mais romancista, ao passo que Shakespeare é o verdadeiro poeta das coisas como elas são.

Os ideólogos não se acotovelam em tomo de Conto do Inverno, como o fazem com A Tempestade, de modo que tanto as produções quanto o comentário crítico não costumam ser politizados, mesmo nestes tempos nefastos. Trago na memória o desempenho de John Gielgud, como Leontes, em Edimburgo, no verão de 1951, encarnando, com total maestria, a loucura do ciúme, ao mesmo tempo insinuando, com grande sutileza, que a paranóia tinha por base uma identificação excessiva com Políxenes. Minha memória auditiva ainda guarda ti som irritante das palavras que constituem a primeira fala de Leontes na peça, dirigida a Políxenes, supostamente, com o intuito de retardar-lhe a partida para o reino da Boêmia.-

Deixai de lado os agradecimentos por algum tempo, para no-los dardes no instante da partida.

[I.H.]

O ponto crucial que a peça logo coloca em evidência surge a partir de uma célebre afirmação de Políxenes, sobre a infância compartilhada com Leontes:

* Conto do Inverno. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Vol. VII. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T]

776

CONTO DO INVERNO

Éramos como dois cordeiros gêmeos que um para o outro balavam, saltitantes ao sol, de tão contentes. Permutávamos nossa inocência apenas, inocência. A doutrina do mal desconhecendo, nem sequer conceber então podíamos que alguém a conhecesse. Se tivéssemos continuado a viver dessa maneira, sem que nossos espíritos ingênuos, pelo sangue levados, se exaltassem, com ousadia ao céu nos fora lícito responder: "Não culpados", excetuando-se nossa herança mortal.

[I.ü.]

O que seria essa "inocência, apenas inocência"? A "nossa herança mortal" só pode ser o Pecado Original. Será que Políxenes sabe o que está dizendo? Presumivelmente, Políxenes quer dizer que, se pudessem se livrar do pecado primeiro, o qual o cristianismo insiste em lhes atribuir, embora a falta tenha sido cometida muito antes, por Adão, os dois amigos poderiam responder ao céu: "Não culpados". Mas Shakespeare confere às palavras de Políxenes uma implicação que escapa ao próprio personagem, sugerindo, assim, a expiação do pecado de Adão. O afeto entre os dois jovens pré-adolescentes não parece ter marcado Políxenes, mas pode ser a causa da loucura de Leontes. Hermione, esposa de Leontes, em tom jocoso, diz a Políxenes: "Não tireis conclusões, que poderíeis / chamar-me e a vossa esposa de demônios", algo que Políxenes jamais faria, mas Leontes é capaz de perguntar à própria esposa: "Convenceste-o?"* Ela,

em seguida, grageja, com respeito a um flerte com Políxenes,
mas a resposta de Leontes encerra uma ambigüidade perigosa:
Isto é, "Conquistaste-o?". [N.T.]

#HAROLD BLOOM

Ora, foi quando três azedas luas
mui demoradamente se finaram,
antes de eu conseguir que essa mão branca
se abrisse e confirmasse o teu afeto,
depois do que, em resposta, me disseste:
"Sou vossa para sempre".

[I.ü.]

Em duas palavras detectamos uma leve mágoa - "azedas" e "finaram" -, e a imagem do aperto de
mão que selou o noivado parece conflitar com a imagem da mão de Hermione
estendida a Políxenes, em sinal de amizade. O aparte de Leontes dá início à verdadeira ação da
peça:

Muito quente! Muito quente!

Unir as afeições de tal maneira,
é unir, também, o sangue. Estou sentindo
"tremor corais"; o coração me dança,
mas não é de alegria. O acolhimento
pode ficar de rosto descoberto,
condescender, até, em liberdade,
por generosidade e exuberância,
mesmo, do coração. Até aí, concedo.

Mas baterem palminhas, beliscarem-se os dedos, como o fazem neste instante, permutarem sorrisos
estudados, como em frente do espelho e, após, suspiros soltarem,
como toque de buzina que a morte propalasse do veado... Oh! Tal acolhimento é-me contrário,
visceralmente, ao peito e ao sobreceño, Vem, Mamílio,- és meu filho?

[I.ü.]

771

CONTO DO INVERNO

Leontes, enlouquecido de ciúme, é versão mais apurada desse grande mal do que fora Otelo. Para
Shakespeare, obcecado por questões de infidelidade conjugai, e autoridade
mundial no assunto, talvez o ciúme fosse algo que o desequilibrasse. Proust, que aprendeu com
Shakespeare a desenvolver e dominar um estilo próprio de comédia de
ciúme, supera o mestre, no que diz respeito à comicidade dessa obsessão, mas não a sua loucura
assassina:

Instinto, teus impulsos no alvo acertam,- possível deixas o que nunca fora sequer imaginado: ajuda
encontras até nos sonhos,- vais achar aliado no próprio irreal
e ao nada te associas. Depois te tomas crível, pois te juntas a alguma coisa. Agora fazes isso sem
justificações, e o sinto fundo, pois o cérebro tenho envenenado
e a fronte endurecida.

[I.ü.]

"Instinto" aqui significa, ao mesmo tempo, desejo sexual e ciúme, ambos sentimentos fortes o
bastante para estimular a profunda necessidade de Leontes de ser traído.

Esse "nada" de que ele fala é a chave: o desejo reprimido e o medo de ser traído por Hermione com
Políxenes são fundamentados em um sentido niilista do abismo do

"nada" pessoal. Só é nada aquilo que não é, e o sonho permite o amálgama da impostura e da
irrealidade. "Teus atos são meus sonhos", Hermione ouvirá do marido. Na
adoração niilista do nada, Leontes representa um avanço com relação a Iago e Edmundo.

Shakespeare incita-nos, ao mesmo tempo, pavor de mergulharmos no inferno do
ciúme e solidariedade, diante do sentimento que expressa Leontes por sentir-se ultrajado - muito

embora seja ele o indivíduo mais ultrajante da peça:

Bem, já se foram. Lama até os joelhos,- excrescências acima das orelhas...

779

#HAROLD BLOOM

Brinca, menino, brinca,- tua mãe também está brincando Eu também brinco, mas meu papel é tão ignominioso, que acabará com vaia no meu túmulo. Como dobre you ter pateada e escárnio.

Vai brincar, rapazinho,- vai. Já houve - - - -

antes de mim maridos enganados, se nisso não me iludo, como muitos deve haver, no momento em que isto falo,

que a esposa ao braço levam, sem que a mínima

suspeita de que houvesse ela as comportas

aberto, permitindo que o vizinho do lado pescar viesse no seu

tanque, sim, seu vizinho, o tal senhor Sorriso.

Serve, até, de consolo, imaginarmos

que outros homens também possuem portas

que se abrem como as minhas, sem que os donos

tenham vontade disso. Se os maridos

de esposas infiéis desesperassem,

enforcar-se-ia, certamente, a décima

parte da humanidade. Não há cura

para esse mal. Influência é de um planeta

lascivo, que revela seus efeitos

onde é predominante, parecendo-me

que a leste, a oeste, ao norte e ao sul tem força.

Em conclusão: não pode haver barreiras

que a entrada de um ventre impeçam. Ficai certos

do seguinte: o inimigo elas permitem

sair e entrar com armas e bagagens.

Milhares dentre nós sofrem da doença,

sem que suspeitem disso.

[I.ii.j

É absolutamente contagiante a terrível energia desse trecho,- Shakespeare confere à imaginação doentia de Leontes uma força irresistível.

780

CONTO DO INVERNO

A insegurança e o ressentimento masculinos afloram, em veia cômica, na eloquência das palavras:

[...] sem que a mínima

suspeita de que houvesse ela as comportas

aberto, permitindo que o vizinho do lado pescar viesse no seu

tanque, sim, seu vizinho, o tal senhor Sorriso.

[I.ü.]

Em sua fúria, Leontes verbaliza os lemas dos maridos ciumentos: "Influência é de um planeta /

lascivo" e "[N]ão pode haver barreiras / que a entrada de um ventre

impeçam". O arroubo niilista do personagem, ao mesmo tempo frenético e extasiante, atinge o

sublime, em uma litania de nada:

E o falar baixo, nada representa? Encostarem-se as faces? os narizes? beijarem-se nos lábios? com um suspiro interromper o curso de um sorriso - prova infalível

de infidelidade - encontrarem-se os pés, andarem sempre " pelos cantos, quererem os relógios fossem menos morosos, que os minutos fossem horas, o dia, noite escura?

E todo o mundo - menos eles, claro,- excetuando-se os dois - com catarata

nos olhos, para que pecar pudessem sem ninguém notar... Tudo isso é nada? Então é nada o mundo

todo e tudo que nele se contém,- o céu é nada, Boêmia é nada, minha esposa é nada, são nada todos esses nada, caso for nada quanto passa.

781

#HAROLD BLOOM

O tom de voz de Leontes assume intensidade crescente, incomparável mesmo em Shakespeare. Embora, na segunda cena do terceiro ato, Leontes haverá de ceder à sensatez e ao arrependimento, é, precisamente, o grande interesse que o personagem suscita junto a leitores e espectadores que dá vida à primeira metade da peça. A segunda metade conta com Autólico e Perdita, mas até chegarmos ao litoral da Boêmia (invenção criada para provocar Ben Jonson), Leontes é o foco de interesse de Conto do Inverno. Seja a loucura ou o niilismo o verdadeiro ponto de partida para a concepção do personagem, o mesmo é um dos grandes sacerdotes do "nada" em Shakespeare, sucessor digno de Iago e Edmundo. Frank Kermonde, acertadamente, registra "o tormento de natureza intelectual de Leontes", comparado ao sofrimento inarticulado de Otelo. Leontes tem intelecto suficiente para tomar-se um niilista, mas por que Shakespeare haveria de conferir ao Rei da Sicília a dúbia distinção de ser o maior dos misoginistas do cânone dramático? O conluio entre misoginia e niilismo é um dos maiores insights shakespearianos com relação à natureza masculina, tendo incitado determinados aspectos das especulações mais ousadas de Nietzsche. Leontes inicia a sua diatribe mais veemente com as palavras "E o falar baixo, nada representa?", e prossegue, formulando mais dez perguntas retóricas, até que a palavra nada ressurge, na décima segunda indagação: "Tudo isso é nada?". A resposta apresenta-nos outros sete "nadas" em cinco versos:

Então é nada o mundo todo e tudo

que nele se contém/ o céu é nada, Boêmia é nada, minha esposa é nada, são nada todos esses nada, caso for nada quanto passa.

Leontes, ele próprio um nada (eis, no fundo, seu grande temor), contempla algo que não existe, bem como o nada que existe. O conto do inverno criado por Shakespeare apresenta-nos uma mente invernal,

782

CONTO DO INVERNO

incapaz de deixar de interromper a vida até que o choque provocado pela morte (real e aparente) traga essa mesma mente de volta à realidade. Lembro-me de Gielgud, lidando com o declínio do personagem e com a questão do arrependimento eterno, representando Leontes, no quinto ato com uma vivacidade cautelosa, que sugeria um indivíduo temeroso de ser engolido, subitamente, por uma onda de nada. A despeito de um possível homossexualismo reprimido em Leontes, o ponto-chave da loucura do ciúme do Rei é a questão da tirania, segundo os súditos de Leontes e o oráculo de Apoio, em Delfos:

OFICIAL

Hermione é casta,- Políxenes, sem mancha,- Camilo, um súdito leal,- Leontes, um tirano ciumento,- seu inocente filho, legitimamente concebido,- e o rei viverá sem herdeiro, se não for achado o que foi perdido.

[III.Ü.]

Não deixa de ser interessante ver o ciúme e o niilismo metafísico como modalidades de tirania, mas ainda é preciso identificar a causa da loucura de Leontes. De acordo com Nietzsche, mais uma vez, seguindo Shakespeare, a relação causa e efeito é ficção. Sendo o maior estudioso dos perigosos efeitos da imaginação, Shakespeare dá um passo decisivo, indo além do gênio profético de Macbeth, com a fantasmagoria de Leontes. Onde existe o nada, tudo é possível. Schlegel, incomodado com essa irracionalidade, pretendeu instruir Shakespeare quanto à omissão de algo capaz de provocar Leontes: "corn efeito, o poeta talvez pudesse indicar, sutilmente, que

Hermione, embora casta, era por demais afetuosa no seu modo gentil de tratar Políxenes". Coleridge foi mais perspicaz ao afirmar que a descrição do ciúme de Leontes era "inteiramente filosófica", o que, para mim, quer dizer que Shakespeare lograra isolar a base metafísica do ciúme, i.e., o medo que sentimos de não haver espaço e tempo suficientes para nós. Proust, com muita elegância, comparou a paixão do amante ciumento ao zelo do historiador da arte. A tirania de uma curiosidade insaciável torna-se uma

783

#HAROLD BLOOM

obsessão pelo que é possível, onde tentamos rechaçar nossa mortalidade, arriscando-nos a obter a terrível imortalidade de Malbecco, de Spenser, cujo destino Shakespeare, certamente, havia considerado:

Morrer ele não pode/ morrendo, vive,

E de novas tristezas se alimenta,

A ele causadas pela morte e pela vida,-

Prazer dorido toma-se dor amena.

Eis que vive p"ra sempre, amante infeliz,

Detestado por todos e por si mesmo,-

Tanta amargura, tamanha vaidade,

Deformaram-no, a tal ponto, que ele

Já não é homem,- é o Ciúme encarnado.- - - -

Na peça, a grande defensora "das leis e dos processos naturais" é a veemente e intrépida Paulina, que fica viúva quando o infeliz Antígono se torna vítima da mais

célebre rubrica shakespeariana: Sai, perseguido por um urso. Antígono é uma das duas fatalidades provocadas pela insanidade de Leontes,- a outra é o jovem Príncipe

Mamílio, herdeiro do trono. Hermione e Perdita, esposa e filha, sobrevivem, embora a questão da suposta morte de Hermione permaneça ambígua, pois Shakespeare recusa-se

a esclarecer o que se passou com a Rainha: se, de fato, havia morrido, posteriormente, ressuscitando, ou se fora escondida por Paulina, durante dezesseis anos.

Visto que, durante todos esses anos, Leontes vive em sensatez e arrependimento, seria um tanto cruel que a existência e proximidade da esposa não lhe fossem informadas

- mas a questão é que o oráculo de Delfos há de ser cumprido. Supostamente, Shakespeare desejava que o público - pelo menos, uma boa parte do público - acreditasse

no milagre da ressurreição de Hermione, embora, no quinto ato, chegue a pôr em dúvida esse feito fantástico.

Supõe-se que Shakespeare tenha aprendido, em Pendes, que uma única cena de reencontro é o bastante, uma vez que o reencontro de

784

CONTO DO INVERNO

Péricles e Marina causa tamanho impacto que anula a cena subsequente, da reunião com Taísa. Na cena final de Cimbelme, a pletora de reencontros chega a gerar tumulto,

e vimos como, nessa peça estranha, Shakespeare é levado a recorrer à farsa. Para não ofuscar a cena do ressurgimento de Hermione, Shakespeare faz com que o reencontro

de Leontes e Perdita seja narrado por três nobres anônimos, um dos quais insinua que o objeto dos cuidados de Paulina, ao longo dos dezesseis anos em que Hermione

estivera, aparentemente, morta, era mais do que uma estátua:

Eu sempre tive comigo que Paulina escondia algum segredo muito importante, porque, desde o falecimento de Hermione, duas ou três vezes por dia ela se dirigia sozinha

para essa casa apartada.

[V.ii.]

Hermione, contemplando o semblante da filha, fala de maneira um pouco menos explícita, mas dá a entender que não conhece a morte:

Pois devo te dizer que, tendo ouvido de Paulina que o oráculo nos dera esperança de seres encontrada, deixei-me ficar viva, porque visse como isso acabaria.

[V.iii.]

Hermione (ou Shakespeare) esquece-se de que ela mesma ouvira o oráculo,- contudo, o deslize sugere ter havido inúmeras conversas entre as duas amigas, ao longo dos dezesseis anos de visitas duas ou três vezes ao dia. É típico em Shakespeare querer preservar, a um só tempo, a possibilidade de uma ressurreição e o ceticismo de que as coisas tenham assim ocorrido. Alimentando ambas as possibilidades, Shakespeare nos faz examinar, atentamente, as tribulações de Hermione ao longo do segundo ato e nas duas primeiras cenas do terceiro (trecho da peça tão negligenciado pela crítica), mesmo porque, como leitores, sentimo-nos aliviados quando chegamos ao litoral da Boêmia - apesar dos ursos -

785

#HAROLD BLOOM

pois a insanidade de Leontes, embora jamais entediante, acaba por nos exaurir. Depois que Políxenes e o nobre Camilo, seguindo o conselho deste último, fogem da Sicília, temendo pelas próprias vidas, a loucura assassina de Leontes apresenta-se reenergizada, com uma violência retórica deveras assustadora:

Quão ditoso

me julgo por sentir-me verdadeiro!

Como as minhas suspeitas se confirmam!

Antes soubesse menos! Quão maldito

nessa felicidade! É concebível

que uma aranha se esgueire para o copo

de que venha a servir-se uma pessoa

que, após, o larga, sem que do veneno

sinta qualquer efeito: é que infectada

não lhe estava a consciência. Mas se aos olhos

o nojoso ingrediente lhe apresentam,

e ver lhe fazem como usara o copo,

logo a garganta e os flancos se lhe estalam

sob esforços violentos. No meu caso,

bebi a aranha e a vi. De alcoviteiro

Camilo lhe serviu, serviu de cúmplice.

Há uma conjura contra minha vida,

contra a coroa. Ficam confirmadas,

assim, minhas suspeitas. Esse falso

vilão que eu empregava já se achava

contratado por ele,- descobriu-lhe

meus planos, entregando-me ao ridículo,

mais do que isso: em peteca transformando-me,

que, à vontade, eles todos sopapeassem.

[II.i-]

Tendo Leontes ordenado a Camilo que envenenasse Políxenes, essa fala é ainda mais apavorante do que parece. A aranha no copo é algo

786

CONTO DO INVERNO

surpreendente, mesmo se levarmos em conta a genialidade de Shakespeare na criação de metáforas,- e a paranóia atinge o nível de obra-prima, quando Leontes entoia:

"No meu caso, / bebi a aranha e a vi". Leontes sorveu, em grandes goles, o vinho do ciúme, e a aranha no copo é o símbolo de sua loucura. O falecido William Seward Burroughs, em seu dito mais feliz, afirmava-, "paranóia é estar de posse de todos os fatos", ele

próprio um indivíduo que também teria visto a aranha no copo. Em decorrência do impacto causado pela morte do filho e o suposto falecimento da esposa, Leontes recupera a sanidade,- tal transição é a mais incrível da peça, se não de toda a obra shakespeariana. Até mesmo Gielgud pareceu-me ficar aquém do texto, quando, na segunda cena do terceiro ato, representou a súbita cura da paranóia de Leontes. O problema, do ponto de vista dramático, é que Shakespeare investe demais na loucura de Leontes, que se torna por demais convincente para ser curada de modo tão súbito. Porém, vale lembrar, trata-se de um conto de inverno, uma velha história recontada diante da lareira. Shakespeare espera que lhe concedamos a autoridade absoluta que condiz ao contador de histórias, e, talvez, ele (tanto quanto nós) ache o Leontes curado bem menos interessante do que o Leontes louco. Antes mesmo de podermos protestar contra essa possível falha na textura dramática da peça, somos transportados à costa da Boêmia, onde Conto do Inverno alcança a sua verdadeira grandeza, com Perdita, princesa das pastoras, e Autólico, príncipe dos ladrões. Conto do Inverno é de uma amplitude extraordinária,- o fascinante Autólico, o mais adorável dos escroques shakespearianos, é tão essencial à peça quanto Leontes e Perdita. No século XIX, o crítico irlandês Edward Dowden, pela primeira vez, utilizou o termo "romance" para classificar as peças do final da carreira de Shakespeare, termo ao qual permanecemos atrelados,- porém, no caso de Conto do Inverno, se adotarmos a perspectiva de Autólico, temos uma comédia romântica. E longa a tradição: segundo Homero, Autólico é o maior dos ladrões, e, em
787

#HAROLD BLOOM

CONTO DO INVERNO

Ovídio, Autólico é filho de Hermes, deus mercuriano e trapaceiro. O Autólico de Shakespeare em muito contribui para enriquecer a tradição: é tanto ladrão quanto menestrel, e são dele as magníficas canções da peça. Mais do que isso, é dotado de uma personalidade vital, singular, merecedora da aprovação de Samuel Johnson: "O personagem de Autólico é concebido com grande naturalidade e contundente representação". Eu não poderia dizer-lo melhor, mas é sempre um prazer retomar um ponto destacado por Johnson, e, de início, gostaria de salientar que, ao lado de Imogênia e Caliban, Autólico é o personagem mais forte das peças escritas por Shakespeare em sua fase mais amadurecida. Só nos deparamos com Autólico na segunda cena do quarto ato, em que ele surge, em todo o seu esplendor, cantando:

Quando os narcisos nascem no vale - Viva! - e a zagala corta a campina, Que belo tempo! -
Ninguém me fale -- A neve pálida o sangue anima. O linho branco da sebe
pende - Viva! - Que canto, o dos passarinhos! Se os apanhasse! Quem não me entende? Cerveja
límpida aos canequinhos... Canta a calhandra. Que melodias! - Viva! -
Respondem-lhe o gaio e o tordo. Para mim cantam em minhas tias...
E nós no feno... Que dia gordo!

[IV.ii.]

E marcante o contraste entre Leontes e Autólico: Leontes simboliza tão-somente a palidez do inverno, enquanto, para Autólico, "A neve pálida o sangue anima". Podemos detectar aqui uma imagem de faces pálidas, inverniais, assumindo tons corados, de verão, e a sutil transição de faces pálidas ao linho branco que Autólico está sempre a furta. Mas o grande contraste é entre as fantasias maldosas de Leontes, "espreitando pelos cantos", e Autólico rolando no feno com suas "tias", no verão,
i í

* J

ao som do canto dos pássaros. Autólico, menos boêmio e mais um Villon inglês, em seguida a essa canção, declama o seu impetuoso credo, culminando com o grito "Uma presa!", quando percebe a presença do ingênuo camponês, filho do pastor que adotara Perdita:

Negocio com camisas,- quando o milhano faz o ninho, cuidado com as peças menores. Meu pai me pôs o nome de Autólico... Tendo nascido ele, como eu, sob a influência de Mercúrio, foi também batedor de coisinhas sem valor. Os dados e as mulheres me deixaram deste modo, provindo toda a minha renda de roubos insignificantes. A força e as varas são por demais poderosas na estrada larga do roubo. A idéia de ser malhado ou enforcado constitui, para mim, verdadeiro pesadelo. Na outra vida não quero pensar nisso. Uma presa! Uma presa!

[IV.ii.]

Longe de ser um assaltante, Autólico odeia a violência, e, feliz da vida, atribui aos dados e às mulheres a causa de ele andar mal vestido. Obtém seus proventos junto a ingênuos, e sente-se, naturalmente, muito bem no mundo. Batedor de carteira e vigarista, Autólico é, também, vendedor ambulante de baladas, além de negociar enfeites e badulaques femininos,- é, ainda, cantor, como vemos nessa que é a sua melhor canção, na verdade, uma das melhores em toda a obra shakespeariana:

O linho é branco de neve, ao corvo o crepe não deve,- luvas de vários matizes, máscaras para narizes, delicadas como rosas, para cutes melindrosas,- braceletes e colares e perfumes para os lares, coifas douradas, corpinhos -

* Isto é, com "linho". [N.T.]

788

789

#HAROLD BLOOM

rapazes, que presentinhos! - alfinetes, boa tala para os vestidos de gala... Comprai-me logo, rapazes, quanto ora fordes capazes, sem deixar que vossas belas fiquem tristes e amarelas. Comprai! Comprai!

[IV.iii.]

Quem, na platéia, pode resistir a um vendedor assim tão entoadado? Como vendedor de baladas, Autólico demonstra toda sua alegria:

BOBO

Que tens aí? Algumas baladas?

MOPSA

Por favor, compra-me algumas,- gosto muito de baladas impressas, porque assim temos a certeza de que são verídicas.

AUTÓLICO

Aqui está uma de toada muito triste: Como a mulher de um usurário deu à luz vinte sacos de moedas de ouro de uma só vez e como ela desejava comer assados de cabeças de víboras e de sapos.

MOPSA

E acreditais que isso seja verdade?

AUTÓLICO

Pura verdade,- aconteceu há um mês.

DORCAS

Deus me livre de casar com um usurário.

AUTÓLICO

Vem citado aqui o nome da parteira, uma tal Mistress *- Taleporter, e de cinco ou seis mulheres que estiveram presentes ao parto. Por que haveria eu de espalhar mentiras?

MOPSA

Por favor, compra essa.

790

CONTO DO INVERNO

BOBO

Que seja, então,- deixa essa de lado,- mas primeiro mostra-nos outras baladas. Depois compraremos

alguma coisa mais.

AUTÓLICO

Aqui está outra, de um peixe que apareceu na costa, na quarta-feira de oitenta de abril, a quarenta mil braças acima da água, e cantou esta balada contra o duro coração das raparigas. Há quem diga que ele tinha sido mulher, que fora transformada em um peixe frio por ter querido trocar carne com quem lhe dedicava amor. Essa balada é muito triste e igualmente verídica.

DORCAS

E pensais que essa também seja verdadeira?

AUTÓLICO

Cinco juizes a subscreveram, havendo mais testemunhas para o caso do que eu poderia carregar. [IV.iii.]

A carga de Autólico inclui o que há de mais exuberante em Shakespeare, parodiando os absurdos das baladas cantadas nas ruas da cidade. Como autor de canções satíricas, Autólico é um pouco Shakespeare, deleitando-se com fantasias relacionadas às mulheres de usurários (sendo o próprio Shakespeare um usurário), e à metamorfose da "mulher que fora transformada em um peixe frio por não ter querido trocar carne com quem lhe dedicava amor". O trecho tem sabor especial para um público que, até esse momento na peça, sofre diante do vitupério ciumento de Leontes, que tanto critica os prazeres da carne, e que, portanto, é levado a apreciar a bondade (embora ladina) de Autólico. Mais tarde, quando troca de roupa com o Príncipe Florizel, como meio de auxiliar o Príncipe e Perdita a fugirem de Políxenes, Autólico merece ainda mais a nossa simpatia, e declara o seu etbos, ao estilo de Villon:

[...] O próprio príncipe está no ponto de realizar alguma patifaria, fugindo do domicílio paterno com as peias nos pés. Se eu

"Clogs", isto é, metaforicamente, Perdita. [N.T.]

791

#BLOOM

rapazes, que pji

alfinetes, boa

para os vesj

Comprai-;

quanto

sem

fique

nestidade comunicar ao rei o -iero maior velhacaria -- mantenho coerente

[IV.iii.]

^ *-£ Benéfica, Autólico equipara-se a

^ . como Paulina salva Hermione. O

j, no entanto, é-nos bem mais simpático, viferimos o cômico ao tragicômico. Autólico j nascimento de Perdita e traz o Pastor e o Bobo, ^idas provas, à presença de Políxenes. Decepcionaestino de Autólico, que volta a servir o Príncipe Florizel, jrnar-se honesto, -porém, anima-nos a constatação de que .1 Johnson estava certo: a natureza de Autólico, personagem oncebido com grande naturalidade", necessariamente há de falar mais alto, e ele há de fugir, e retornar aos furtos de lençóis e à venda de suas baladas atrevidas.

Qualquer lista de cenas prediletas em Shakespeare deve incluir a quarta cena do quarto ato de Conto do Inverno* É um segmento extremamente longo (cerca de 840 linhas), iniciando com o mais belo flerte shakespeariano, segundo a tradição pastoral, em que Perdita e Florizel declaram e celebram sua paixão recíproca. Esse ritual entre os dois enamorados é de uma beleza tão extraordinária, e tão vital aos aspectos mais sutis de Conto do Inverno, que merece minuciosa análise.

Estamos em uma festa no campo, a celebração da tosquia das ovelhas. Perdita, usando guirlanda de flores, faz o papel de Flora, antiga deusa italiana da fertilidade,-
ou seja, a filha do Pastor (na verdade, princesa siciliana) é a figura central da festa. Desde o início, Perdita remete-nos

* Na tradução de Nunes, trata-se da terceira (e última) cena do quarto ato. [N.T.]

792

CONTO DO INVERNO

a Perséfone - filha de Ceres (Deméter) e Júpiter (Zeus) -, cuja história Shakespeare conhecia muito bem, na versão de Ovídio. Raptada por Plutão e levada aos infernos, Perséfone é resgatada por Ceres, que consegue garantir a liberdade da filha apenas durante a primavera e o verão. Conforme veremos, Perdita não se submeterá a qualquer tipo de restrição imposta ao que chamaríamos de sua aura mitológica. Embevecido por ela, Shakespeare confere-lhe personalidade tão marcante e diferenciada quanto as de Leontes e de Autólico. Até mesmo Florizel, ao interagir com Perdita, toma-se um personagem vivido, algo que jamais ocorre com seu pai, Políxenes. Florizel, com entusiasmo de amante, abre a quarta cena do quarto ato cumprimentando Perdita por transfigurar o próprio traje de Flora, e não por uma possível transformação que o mesmo pudesse operar na bela jovem:

Essas vestes estranhas vos emprestam maior relevo às graças. Não pastora, sois Flora empós de abril. Essa tosquia tão álacre é reunião de belos deuses, dos quais sois rainha.

[IV.iii.]

As palavras "vos emprestam / maior relevo às graças" têm sutil conotação erótica, mas Perdita, por não gostar dos trajes usados por ela própria e por Florizel nessa cena, não acata o elogio:

Meu gracioso

senhor, bem não me fica censurar-vos pelo vosso exagero. Sim, perdoai-me por falar desse modo.

Mas vossa alta pessoa, adorno máximo do reino, abatestes com essas vestes rústicas, enquanto a mim, humilde rapariga, me enfeitastes qual deusa. Se esta festa não fosse constituída por loucuras,

793

#HAROLD BLOOM

CONTO DO INVERNO

sempre, de toda sorte, que os convivas, por hábito, digeram, eu corara por vos ver desse jeito, desmaiando, quero crer, se ao espelho me enxergasse.

[IV.iii.]

Dividida entre o sentimento de respeito pelo príncipe herdeiro da Boêmia, irremediavelmente acima do seu nível social, e o bom-senso de camponesa, Perdita expressa-se ambivalente diante da festa na qual deve desempenhar um papel central. Presentes à comemoração, encontram-se Políxenes e Camilo, disfarçados. Um dos diálogos mais memoráveis e profundos em todo o cânone shakespeariano ocorre aqui, entre Perdita e Políxenes, no momento em que a jovem os saúda, oferecendo-lhes flores:

POLÍXENES

Pastora - sois uma pastora linda -

muito de acordo com a nossa idade,

flores de inverno nos oferecestes. PERDITA

Senhor, quando o ano vai ficando velho,

sem ser a morte do verão ainda,

nem do trêmulo inverno o nascimento,

as flores mais gentis são, tão-somente,

cravo vermelho e goivo variegado,

a que muitos dão o nome de bastardo

da natureza. Dessa espécie, o nosso jardim silvestre nada ora apresenta.

Nunca procuro obter muda nenhuma. POLÍXENES

Por que, gentil menina, as desprezais? PERDITA

Por ter sabido que nas suas cores,

794

ao lado da criadora natureza a arte também influi.

POLÍXENES Que seja assim,-

mas em nada melhora a natureza, senão por meios que ela mesma cria. Assim, essa arte a que vos referistes, que ajuda a natureza, é uma arte feita por ela própria.

Assim, gentil menina, enxertamos num galho em tudo rústico alguma planta rara, vindo a casca de baixa espécie alimentar o broto de uma raça mais nobre. Essa arte, certo, corrige a natureza... não, transforma-a,- mas é uma arte que é a própria natureza.

PERDITA

Tendes razão.

POLÍXENES

Enriquecei, portanto,

vosso jardim com goivos, sem lhes dardes

o nome de bastardos.

PERDITA

Jamais hei de

pegar do sacho para plantar uma muda sequer, tal como não quisera - se pintada estivesse - que este jovem me elogiasse por isso, declarando que a mim, por noiva,

apenas, desejara. Aceitai estas flores: alfazema, hortelã, segurelha, manjerona, e esta aqui,

malmequer, que se recolhe com o sol, para com ele levantar-se também,

cedo, a chorar. Flores são todas do meio do verão, próprias para homens

795

#HAROLD BLOOM

de meia-idade, creio. Sois bem-vindo.

(Ela lhes oferece flores.)

[IV.iii.]

Dizer, como o faz Políxenes, que a "arte é a própria natureza" pode até ser chavão da Renascença, mas não é essa afirmação o que há de mais original, ou contundente,

nesse trecho que vem a ser uma paródia do debate medieval, ao mesmo tempo, civilizada e cômica.

Tampouco o será a ironia de Políxenes, possibilitando à horticultura

algo que pretende negar ao filho: "enxertamos num galho em tudo rústico / alguma planta rara,

vindo a casca / de baixa espécie alimentar o broto / de uma raça mais

nobre". O debate não é entre a natureza e a arte, mas entre a loucura de Leontes, agora curada, e o

corajoso vitalismo de sua filha, que encarna o naturalismo heróico

encontrado em outros personagens shakespearianos, embora jamais de forma tão vivaz e cativante.

O ciúme paranóico deu lugar ao triunfo da bondade exuberante, ao

seu modo, tão obstinada quanto a obsessão de Leontes. Perdita em muito se parece com o pai, e,

sem dúvida, Shakespeare deseja mostrar que a nobreza inata sempre

há de prevalecer, assim como ocorre com Polidoro e Cadval, em Cimbeline.

E o naturalismo apaixonado da jovem transcende até a sua forte personalidade, parecendo falar em

nome do próprio Shakespeare. Ao contrário de muitos críticos, vejo

Shakespeare mais do lado de Perdita do que de Políxenes, personagem que está mais para Ben

Jonson do que para Shakespeare. Jonson, em seu extraordinário poema que

prefacia o Primeiro Fólio, basicamente, afirma que, em Shakespeare, arte "é a própria natureza". A

natureza, escreve Jonson, sente-se orgulhosa dos feitos de Shakespeare;

no entanto, "A arte também tem a ver" com a grandeza de Shakespeare. Jonson pressagia a ênfase

recente que os estudiosos têm atribuído à atividade de Shakespeare

como revisor de seus próprios textos dramáticos,- porém, implícita no elogio feito a Shakespeare está a crítica tão característica de Jonson: o seu mais célebre rival "carecia de arte". O tempo haveria de conferir mais honrarias à arte de Shakespeare do que à de Jonson, mas a singularidade de Shakespeare, em cerca de

796

CONTO DO INVERNO

doze das suas trinta e nove peças, é, nitidamente, essa impressionante fusão entre arte e natureza.

Perdita não está interessada em uma arte que "corrige" ou "transforma"

a natureza,- na verdade, ela clama por uma natureza antes da Queda, uma natureza que seja a arte de si mesma:

[...] Ó Prosérpina!

Não dispor eu das flores que do carro

de Dis, só de pavor, cair deixaste!

Os narcisos que a aparecer se atrevem

antes das andorinhas, e que os ventos

de março enleiam no seu grande encanto/

as violetas escuras, mas mais doces

do que de Juno as pálpebras ou o hálito

de Citeréia,- as descoradas prímulas,

que fenecem solteiras, sem que tenham

visto o brilhante Febo em sua força -

doença muito freqüente entre as donzelas -

verbasco altivo, imperial coroa,

lírios de toda espécie, incluída entre eles

a flor-de-lis. Oh! faltam-me essas flores

para tecer grinaldas, caro amigo,

e com elas cobrir-te.

[IV.iii.]

corn a temeridade que me é característica, afirmo que Perdita, nesse trecho maravilhoso, fala em nome de Shakespeare. Fosse ela Perséfone, insinua Perdita, não teria

sido vítima da fraqueza que resultou na sazonalidade das flores. A primavera e a colheita eternas ainda existiriam, tivesse Perséfone o temperamento de Perdita.

No estranho pathos contido nessa fala, Perdita vai além do papel de filha de Leontes, e profetiza a sensibilidade naturalista de John Keats:

[...] narcisos,

Que se atrevem a surgir antes dos pardais,

E arrebatam com beleza os ventos de março.

797

#HAROLD BLOOM

Arte é a própria natureza, em Perdita, Shakespeare e Keats, e desafia-nos, assim como o faz com Florizel, no convite que lhe faz Perdita. Reagindo à idéia de ser

coberto de flores da primavera que passou, Florizel, a rir, protesta: "Como a um corpo / sem vida?", e provoca a insinuante resposta de Perdita:

Não,- não como a um corpo morto,- como num leito onde brincasse o amor. Ou então... Não para dar-lhe sepultura, mas para recebê-lo nestes braços.

[IV.iii.]

Envergonhada do próprio atrevimento, Perdita repreende a si mesma: "[...] Este vestido,/certamente, me fez mudar de gênio". Florizel, em réplica surpreendente, poupa

a jovem de qualquer embaraço, e declama o maior tributo de um personagem masculino shakespeariano à amada:

Sempre ultrapassa o que fazeis a tudo quanto está feito. Se falais, querida, desejaria que falásseis sempre,- quando cantais, quisera que, cantando, vendêsseis e

comprásseis e, cantando, distribuísseis esmolas, murmurásseis vossas preces, bem como dirigísseis vossos negócios. Se dançais, acaso, desejara que fósseis uma vaga, para que não fizésseis senão isso, em movimento sempre, sempre a mesma, sem mais função alguma. Vosso modo de proceder, tão singular em cada caso à parte, tal como o mais recente, coroa vossos feitos. Desse modo, vossas ações em tudo são rainhas.

[IV.iii.]

m

CONTO DO INVERNO

O frêmito dessa declaração rapsódica haveria de inspirar o poema Epipsybidion, de Shelley, mas nem mesmo o grande canto de eros escrito por este poeta equipara-se à intrincada musicalidade que Shakespeare empresta aos versos de Florizel. Yeats, em seu livro Last Poets, especialmente na invocação de uma Helena de Tróia ainda menina, em "Mosca de Pernas Longas", aproxima-se do ritmo sinuoso desse encômio à graça dos movimentos de uma mulher: \

[...] quando danças, Quisera vê-la qual onda do mar, Ondulando, ondulando, e nada mais, com a única função de ondular.

Shakespeare pretende estabelecer violento contraste entre o filho e o pai, quando Políxenes, mais tarde, na mesma cena, dirige-se a Perdita com uma brutalidade que faz lembrar a agressividade retórica de Leontes no auge de sua loucura:

[...] E tu, bonito tipo de feiticeira, que sabias muito bem que real tolo tinhas preso... [...] Hão de os espinhos arranhar-te a beleza, até a igualarem à tua condição.

- E tu, pateta, se eu souber que suspiras de saudades desta coisa nenhuma - que é certeza nunca mais a reveres - destituo-te da sucessão do trono, declarando-te

estranho a nosso sangue e a nossa casa, e tão distante dela como o próprio Deucalião. Toma nota do que eu digo: retorna para a corte. E tu, saloio, por esta vez,

embora incorrido hajas em nosso desprazer, de ti desviamos a punição fatal. E vós, feitiço -

799

#HAROLD BLOOM

digna bastante para um pegureiro...

Sim, para este também, que se revela -

não se opusesse a tanto o nosso nome -

pouco digno de ti - se em algum tempo

descerrares os rústicos ferrolhos, para deixá-lo entrar, ou se nos braços o prenderes de novo, hei de uma morte tão cruel te reservar quanto franzina fores para

enfrentá-la.

[IV.iii.]

Depois disso, fica extremamente difícil simpatizar com o desde sempre pálido Políxenes, assim como Leontes tampouco cativa o nosso afeto. Mais e mais, a classificação

- "romance pastoral" - parece inadequada a Conto do Inverno,- "comédia grotesca" é nomenclatura bem mais adequada. Porém, como costuma acontecer, Shakespeare não

se submete a ditames de gêneros,- a extravagância, a extrapolação de limites, é o seu modo característico de trabalhar. Recusa-se a se restringir a quaisquer convenções,

sejam formais ou mesmo intelectuais.

O retorno à Sicília, no quinto ato de Conto do Inverno, culmina na célebre cena da estátua, em que Hermione reencontra Leontes e Perdita. Sendo a resolução da trama

tão problemática, Shakespeare nos faz lembrar que estamos lendo ou assistindo a uma

representação, absolutamente, ficcional. Paulina resume a ação, dizendo à família

reunida (e à platéia): "[...] Ora reuni-vos, / vós todos que lucrastes neste dia". Em Conto do Inverno, ninguém sai perdendo, pelo menos não no final da peça,- Mamílio

há muito morreu de desgosto, e Antígono, sem dúvida, foi devorado por um daqueles ursos que

habitam o "litoral da Boêmia". Paulina, deixando claro que não é necromante,

tem o cuidado de distanciar-nos do realismo:

CONTO DO INVERNO

Se vos tivessem dito que ela vivia, certamente riríeis como de uma história antiga,- mas que vive é evidente, embora ainda não nos tenha falado.

[Viu.

"Se magia for tudo", diz Leontes, "seja uma arte / tão lícita como o ato de comer". Dezesesseis anos mais velha, Hermione - seja como estátua ou como mulher - apresenta algumas rugas,- no mais, é a mulher que sempre foi. No meu entendimento, é um equívoco interpretar essa cena como algo hierático, místico, mas admito a perplexidade da estátua, ainda mais esculpida por Júlio Romano. Talvez eu seja o único crítico que não considere essa cena um dos momentos de glória em Conto do Inverno, e sim o maior problema da peça, pois Shakespeare não exercita aqui a autoparódia. com certeza, trata-se de um coup de the"âtre-. uma estátua que, subitamente, começa a respirar é algo que funciona bem no palco. Mas, para mim, as maravilhas de Conto do Inverno são de outra ordem: o ciúme enlouquecido de Leontes, os furtos do menestrel Autólico e, principalmente, o amor recíproco, o êxtase, de Perdita e Florizel. Na conclusão da peça, Shakespeare assume, propositadamente, a função do ilusionista, e mostra-se cético com relação a qualquer credo que afirme ser a arte a própria natureza.

KM

#33

A TEMPESTADE

Atualmente, de todas as peças de Shakespeare, as duas comédias visionárias - Sonho de uma Noite de Verão e A Tempestade - têm a triste sina de serem as mais interpretadas e encenadas. Críticos e diretores de Sonho de uma Noite de Verão parecem obcecados por erotismo, enquanto a questão da ideologia compele os tantos que estragam A Tempestade. Caliban, criatura marcante, embora covarde (e com instinto assassino), metade homem (o pai era um demônio marinho, não se sabe se peixe ou anfíbio), tornou-se, na África e no Caribe, um Herói da Liberdade. Tal interpretação revela mais do que mero equívoco,- qualquer pessoa que chegue a esse entendimento, simplesmente, não parece interessada em se ater à peça. Os críticos de orientação marxista, multicultural, feminista e neo-historicista conhecem bem as próprias causas, mas não as peças de Shakespeare.

Por ter sido A Tempestade (1611) a última peça escrita por Shakespeare antes de aceitar a colaboração de John Fletcher, e, provavelmente, um grande sucesso no Teatro Globe, o texto da mesma inicia o Primeiro Fólio, como a primeira das comédias. Sabemos que A Tempestade foi apresentada à corte de Jaime I, o que justificaria as características de mascarada encontradas na peça. Basicamente desprovida de enredo, a peça tem como único evento externo um incidente, logo na primeira cena: a tempestade, provocada por magia, e que, estranhamente, serve de título à peça. Se é que o texto tem fontes literárias, o ensaio de

802

* A TEMPESTADh

M ntaisne sobre os Canibais poderia ser apontado, pois tais indivíduos "o aludidos no nome "Caliban", embora não na natureza do personagem Contudo, conforme no caso de Hamlet, Montaigne é mais provocação do que fonte, e Caliban está longe de ser uma celebração do homem natural. A Tempestade não é discurso sobre o colonialismo, nem testamento místico. É uma comédia altamente experimental, em última análise, incitada, a meu ver, pela peça de Marlowe, DoutorFausto. O nome de Próspero, o mago criado por Shakespeare, é a tradução italiana de Faustus ("o favorecido"), pseudônimo latino adotado em Roma por Simão Mago, o Gnóstico. Tendo em Ariel um espírito ou anjo (o nome em hebraico significa "leão de Deus") a seu serviço, em contraste ao Mefistófeles de Marlowe, Próspero é o anti-Fausto shakespeariano, a incontestável

superação de Marlowe.

Visto que Caliban, apesar de não contar com mais de cem versos na peça, para tantos, é hoje o centro da mesma, inicio com ele a minha análise. A trajetória do personagem na história da encenação da peça é bastante instrutiva, e muito me conforta nesse mau momento para A Tempestade. Em A Ilha Encantada, de Davenant e Dryden, versão musical encenada em Londres, inúmeras vezes, entre 1667 e 1787, Caliban embriaga-se de tal modo que é incapaz de conspirar contra Próspero. Esse Caliban (tão paródico quanto o atual "nobre rebelde") foi, por mais de um século, um grande papel para comediantes que atuavam em espetáculos musicais. No Alto Romantismo, o yahoo chegou a macaquices e guinchos, finalmente, deu lugar ao "escravo selvagem e disforme" de Shakespeare. Conforme sugere o texto da peça, Caliban ainda era representado como criatura meio humana, meio anfíbia, mas, desde então, passou por estranhas transformações: lesma que se arrastava pelo palco, gorila, homem-macaco e, finalmente (Londres, 1951), homem de Neandertal. Numa versão medonha, levada à cena por Peter Brook na década de 1960, assisti, boquiaberto, a um Caliban-Homem de Java, reroz, primitivo, que levava a termo o estupro de Miranda, conquistava a ilha e celebrava o triunfo beliscando o traseiro de Próspero. Outra prática - hoje em dia, obviamente, em voga - é escalar atores negros Para o papel de Caliban: Canada Lee, Earle Hyman e James Earl Jones

803

#HAROLD BLOOM

foram alguns dos primeiros a que tive oportunidade de ver atuar. Em 1970, Jonathan Miller foi inspirado a situar a peça na era de Cortez e Pizarro, representando Caliban como um índio sul-americano que trabalhava na lavoura e Ariel como um índio alfabetizado. A interpretação era tão bizarra que chegava a ser divertida, ao contrário da recente versão de George C. Wolfe (cujo sucesso deixa-me revoltado), em que Caliban e Ariel, ambos escravos negros, competem entre si, para ver quem mais odeia Próspero. As modas passam, - é possível que, no início do século XXI, pseudo-especialistas ainda choraminguem, falando em neocolonialismo, mas, quem sabe, Caliban e Ariel não serão, então, interpretados como seres extraterrestres - se já não o são.

Até recentemente, a tradição crítica demonstrou ser bem mais discernente do que a cênica, com respeito ao papel de Caliban. Dryden, com correção, observou ter Shakespeare "criado uma pessoa inexistente na Natureza". Um personagem apenas meio-humano não pode ser o "homem natural", seja negro, índio, ou berbere (povo a que pertenceria a mãe de Caliban, Sicorax, uma feiticeira argeliana). Samuel Johnson, nada sentimental, comentou a respeito do "temperamento taciturno e propósitos malignos" de Caliban, ao mesmo tempo em que descartava a idéia de o personagem dominar algum idioma nativo. No presente século, o poeta W. H. Auden culpa Próspero de haver corrompido Caliban, um julgamento simplista, embora, como sempre, o que Auden tem a dizer sobre Shakespeare é elucidativo, nesse caso, expresso no excelente texto "De Caliban para o Público", incluído no volume O Mar e o Espelho. Talvez porque Shelley identificara-se com Ariel, Auden identifica-se com Caliban:

Nesse pesadelo de solidão, nesse eterno Ainda Não, que alívio teremos, senão o vertiginoso galope, rumo ao horizonte cinzento, à visão mais desolada? Que pontos de referência, senão os quatro rios mortos, o Infeliz, o Transbordante, o Lúgubre e o Vale de Lágrimas? Que destino, senão a Pedra Negra, sobre a qual os ossos são quebrados, pois somente ali, em seu grito de agonia, pode a nossa existência encontrar, finalmente, um sentido inequívoco, e a nossa recusa de sermos nós mesmos

pode

804

A 1

transformar-se em desespero autêntico, nada amando, a tudo temendo?

No trecho acima, Auden fala, primordialmente, de si mesmo, sob forte influência de Kierkegaard, mas as palavras expressam o dilema de Caliban "nada amando, a tudo temendo". No intervalo de tempo entre as análises que Johnson e Auden fazem de Caliban, a grande figura é Browning, com seu impressionante monólogo dramático "Caliban sobre Setebos". No texto de Browning, o terrível sofrimento psíquico de Caliban, provocado pelo fracasso da adoção por Próspero, recebe uma expressão mais pungente do que em Shakespeare:

Tarde da noite, Próspero estudava, Sereno e altivo, agora senhor da ilha-. Nervoso, costura um grande compêndio, Onde escreveu palavras prodigiosas,- Usa um bastão mágico, que tem nome, E capa de mago, em pele de lince,- Tem uma onça mais ágil que toupeira, Serpente quadrúpede, a quem ordena Deitar, rosnar, obedecer-lhe o olhar, E diz que é Miranda, e que é minha esposa,- " Ariel é garça-azul de bico longo, Que ele manda pescar em seu proveito,- Pegou na rede um monstro do mar, lerdo,- Depois de cegá-lo, domesticá-lo, Cortar-lhe as nadadeiras e prendê-lo A uma pedra, chama-o de Caliban. Tem coração azedo, à espreita, E, brincando assim de Próspero ser, Diverte-se com fantasias: é Ele.

No poema de Browning, Caliban fala de si mesmo na terceira pessoa, exceto no "Ele" final, em que se refere a Setebos, deus da feiticeira Jicorax. O lerdo monstro do mar, de "coração azedo, à espreita", é o

805

#HAROLD BLOOM

brinquedo maltratado de uma criança perturbada. Enxotado por Próspero, Caliban está sempre à espreita, mas é demasiadamente medroso, incapaz de atacar. Browning enxerga a infantilidade que é a essência de Caliban, uma sensibilidade débil e plangente que não consegue superar o fato de ter perdido a proteção paradisíaca de Próspero. A tentativa de estupro que Miranda sofre por parte de Caliban é prontamente explicada pelos admiradores deste personagem na academia, mas pergunto-me como é possível críticos feministas fazerem a defesa de Caliban. Nesse aspecto, os espectadores identificarão o seu ponto de vista com o de Miranda e Próspero, e não com a visão tola de Caliban, de que, se não tivesse sido impedido, haveria povoado a ilha com pequenos Calibans. Metade homem, metade monstro marinho, Caliban contém pathos autêntico, mas não pode ser interpretado como um personagem admirável. Uma peça praticamente desprovida de enredo faz destacar outros elementos, outras questões. Em A Tempestade, Shakespeare parece mais interessado nos possíveis significados de Próspero do que na frieza da personalidade desse anti-Fausto. Do mesmo modo, Ariel é mais uma figura capaz de invocar grande sugestividade do que um personagem dotado de uma dimensão interior que nos seja possível contemplar (a não ser de relance). Em parte, o fascínio permanente que A Tempestade exerce sobre espectadores e leitores, nas mais diversas culturas, é a superposição de um mago vingativo que aprende a perdoar, um espírito de fogo e ar, e uma criatura metade humana, feita de terra e água. Próspero parece encarnar um quinto elemento, semelhante ao dos sufistas, que, como ele, descendem dos antigos herméticos. A arte de Próspero é capaz de controlar a natureza, pelo menos exteriormente. Embora essa arte devesse ensinar-lhe o autocontrole, obviamente, isso não ocorre, nem mesmo no desfecho da peça. O platonismo de Próspero é um tanto enigmático/ o autoconhecimento, segundo a tradição neoplatônica, não deveria levar à depressão, mas Próspero chega ao fim da

peça bastante taciturno, algo evidente no Epílogo que lhe é atribuído.

806

A TEMPESTADE

O que pretendeu Shakespeare, o dramaturgo, não necessariamente indivíduo, ao escrever A Tempestade? Somos levados a crer que ele não considerava a peça como a obra final de sua carreira. Em 1611, Shakespeare tinha apenas quarenta e sete anos, e escreveu longos trechos de, pelo menos, três peças subsequentes: Henrique VIII, Cardênio (perdida) e Os Dois Nobres Parentes, provavelmente todas em colaboração com John Fletcher. Próspero não é uma representação do próprio Shakespeare, assim como Dr. Fausto não é um auto-retrato de Christopher Marlowe. Entretanto, no Romantismo, leitores e espectadores aceitavam o paralelo biográfico, e sou bastante romântico para desejar saber o que os levava a essa conjetura tão extravagante.

A Tempestade apresenta um aspecto elíptico que sugere uma dimensão bastante simbólica.

Próspero, ao contrário de Hamlet, não conclui a peça afirmando ter algo a mais para nos dizer, mas que "deixa tudo como está". Temos a sensação, plenamente justificada, de que Hamlet poderia revelar algo crucial sobre si mesmo, poderia desvendar todo o seu mistério, tivesse ele tempo e disposição para fazê-lo. A história de Próspero é bem diferente: Hamlet, ao morrer, alcança a verdade, enquanto Próspero sobrevive em meio à perplexidade. Não sendo a história de Próspero trágica, e sim um tanto cômica, no sentido de que termina bem, o personagem parece perder autoridade espiritual, mesmo tendo recuperado o poder político. Não quero dizer que Próspero careça do prestígio normalmente conferido à tragédia, e a Hamlet, em especial. Antes, a autoridade de um anti-Fausto, capaz de comprar conhecimento sem qualquer custo espiritual, simplesmente, abandona Próspero. Deixara ilha encantada não representa, em si, uma perda para o Duque, mas quebrar o bastão mágico e atirar o livro ao mar, com certeza, são atos que incorrem na diminuição do ego. Abrir mão da magia é o símbolo do exílio: custa caro o retorno ao comando de Milão. Próspero, ao despedir-se de sua arte, revela-nos que chegara a ressuscitar os mortos, função reservada pela cristandade a Deus e a Cristo. Ser Duque de Milão é ser apenas mais um potentado,- a arte deixada de lado era tão poderosa que a questão política se torna deveras absurda.

Ariel e, principalmente, Próspero são figuras mais centrais em A Tempestade do que Caliban. A propósito, Próspero seria título mais adequada-

807

#HAROLD BLOOM

do, o que me leva ao que considero o verdadeiro mistério da peça: por que a mesma invoca a história de Fausto, se apenas transforma a lenda em algo irreconhecível?

Simão Mago, segundo as fontes cristãs (fontes gnósticas não sobreviveram), ironicamente, em nada foi "favorecido", ao chegar a Roma. Desafiado pelos cristãos, esse primeiro Fausto tentou levitar, e despencou para a morte. A maioria dos Faustos subsequentes vendeu-se ao demônio, e pagou com a alma, a grande exceção sendo o de Goethe, cuja alma é levada aos céus por anjinhos de nádegas gorduchas, que tanto intoxicam Mefistófeles com luxúria homoerótica que quando ele percebe o roubo de seu prêmio é tarde demais.

Próspero, o anti-Fausto, tendo a seu serviço o anjo Ariel, fez um pacto apenas com o saber hermético mais profundo. Uma vez que o Fausto de Marlowe, comparado a Próspero, é um estudioso fracassado, Shakespeare diverte-se pondo em evidência um contraste irônico entre o protagonista criado pelo rival morto há anos e o Mago de A Tempestade. Simão Mago, como o Mago Jesus, foi discípulo de João Batista, e, evidentemente, ressentia-se por não ser um dos preferidos de Jesus,- vale lembrar, novamente, que, a esse respeito, dispomos somente de fontes cristãs. O mago Próspero, com certeza, não compete com Jesus,- Shakespeare tem o máximo de cuidado

no sentido de excluir da peça quaisquer referências cristãs. Quando Caliban, castigado, submete-se a Próspero no fim da peça, a palavra "graça" nos surpreende:

Ê o que farei,- e de ora avante quero mostrar-me mais razoável e obter graça. Mas que asno reforçado eu fui, tomando por um deus este bêbado e inclinando-me diante deste imbecil!

corn efeito, que mais podem as palavras de Caliban sugerir, além da substituição de Setebos por Estéfano e, agora, por Próspero como deus? Só depois que a peça termina, o ator que faz o papel de Próspero surge

* A Tempestade. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Tecnoprint S A., s.d. Todas as citações referem-se a essa edição. [N.T.]

808

A TEMPESTADE

à frente da cortina para proferir um discurso que, embora cristão, permanece distante da revelação cristã:

Restou-me o temor escuro, por isso, o auxílio procuro de vossa prece que assalta até mesmo a Graça mais alta, apagando facilmente as faltas de toda gente. Como quereis ser perdoados de todos os vossos pecados, permiti que sem violência me solte vossa indulgência.

[Epílogo]

As palavras são dirigidas à platéia, cujo aplauso está sendo solicitado:

[...] dos encantos malsãos livrai-me com vossas mãos.

[Epílogo]

A palavra "indulgência" expressa idéia ousada: a Igreja perdoa, o público aplaude, e o ator é salvo apenas pelo aplauso. O papel de Próspero, dentro da perspectiva visionária da peça, é como o de um deus,- até os rompantes de irritação do Mago parodiam, a distância, a ira do Javé do Livro dos Números. A Tempestade é de uma elegância sutil, e, conforme tantas outras obras-primas shakespearianas, escapa-nos à interpretação. Público algum jamais tem simpatia por Próspero,- Anel (pace

George Wolfe) nutre um certo afeto pelo Mago, e Miranda o ama, tendo ele sido para ela, ao mesmo tempo, mãe extremada e pai severo. Por que Shakespeare faz Próspero tão frio? O etbos da peça não parece assim o exigir, e o público fica confuso, diante de um protagonista, a um só tempo, flagrantemente, tão correto e tão antipático.

Outrora omissa governante de Milão, Próspero, bem-sucedido somente como

809

#HAROLD BLOOM

mago e pai solteiro, regressará àquela cidade, onde, claro está, não haverá de ser grande administrador. Northrop Frye identificava Próspero com Shakespeare, mas apenas em um sentido altamente irônico, considerando Próspero (tanto quanto Shakespeare) um atormentado empresário teatral, que, dominando o jargão, repreende atores preguiçosos e elogia os esforçados, cria papéis para os que estão desempregados, está sempre ciente da exigüidade de tempo para ensaio antes da estréia, atento a problemas depois da estréia, ansioso pela merecida aposentadoria, e pronto a implorar o aplauso da platéia - enquanto a aposentadoria não chega.

A noção não é apenas fascinante, mas plausível, e, talvez, o dramaturgo-encenador tenha notado que estava se tornando uma pessoa um tanto fria, não mais de "natureza aberta e livre", conforme elogiaria Ben Jonson (Shakespeare abandonara a carreira de ator, evidentemente, pouco antes de escrever Otelo). A Tempestade não é uma peça genial, tampouco o são as outras escritas por Shakespeare tardiamente, à exceção do papel de Autólico, em Conto do Inverno. Próspero, como assinala Frye, não tem inclinações transcendentais, apesar de tanto lidar com espíritos. O que, além da vingança descartada, estaria Próspero buscando em seus estudos herméticos, iniciados ainda em Milão, muito antes de ter motivos para querer se vingar? Um hermetista da Renascença, e.g., Giordano Bruno (ou um Dr. John Dee) visava ao conhecimento

de Deus, busca de toda a gnose. Mas Próspero, em momento algum, mostra-se incitado pelos mistérios eternos. Ao contrário de Bruno, Próspero, o anti-Fausto, não é um herege,- é indiferente à revelação cristã, e estuda um saber oculto que outros magos preferiam ao cristianismo (se, como Bruno, tinham coragem de demonstrá-lo) ou, o que era mais comum, pretendiam pôr a serviço da doutrina cristã. Novamente, estamos diante de um dilema: será a arte de Próspero, como a de Shakespeare, estética em vez de mística? Isso tomaria Próspero apenas o desdobramento de uma metáfora inadequada, o que trairia a

810

A TEMPESTADE

experiência que a peça nos oferece. Embora, para o seu próprio embarço encene mascaradas, Próspero não é Ben Jonson, nem Shakespeare.

Sem dúvida, Próspero é um estudioso autêntico, que busca o conhecimento como um fim em si mesmo,- porém, a atividade intelectual pouco tem de dramática, e Próspero é representação dramática extremamente bem-sucedida. Mas representação dramática de quê? A busca de Próspero é de ordem intelectual, até mesmo científica, embora a ciência por ele praticada seja tão pessoal e idiossincrática quanto a de Freud. Falando a seus alunos, Freud referia-se a si mesmo como um Conquistador, o que me parece epíteto digno de Próspero. Como Freud, Próspero é um favorecido: está destinado a vencer. O triunfo de Freud demonstrou-se equívoco, em grande parte, chegando ao fim juntamente com o século XX. Próspero exulta à medida que se aproxima da vitória final, e, então, toma-se bastante melancólico. Nenhum outro personagem shakespeariano é tão vitorioso, exceto o Rei Henrique V. Para o mau filho de Falstaff, o revés irônico ocorre apenas na História, fora dos limites da ficção, e em Henrique VI, cuja ação inicia a partir dos funerais de Henrique V, levantes franceses e agouros de guerra civil na Inglaterra.

Próspero não espera pelo momento de reingressar na "História",- a perda, ironicamente, é imediata, mesmo que os inimigos - inclusive Caliban - reconheçam-lhe a supremacia, temporal e mística. O casamento dinástico entre Miranda e o Príncipe de Nápoles unirá os dois reinos, impedindo, assim, ameaças políticas externas. Mas que poderes ocultos ainda teria Próspero, após quebrar o bastão mágico e atirar o livro ao mar? Creio que "livro", no singular, propositadamente, estabelece um contraste com o grito do Fausto de Marlowe: "Queimarei meus livros!", quando Mefistófeles e os outros demônios carregam-no para sempre. Fausto tem a sua biblioteca, com Comélio Agripa etc., mas Próspero tem apenas "meu livro", escrito por ele próprio, fruto de trabalho árduo, envolvendo leitura, reflexão e prática, no que concerne ao controle de espíritos. Tal noção, em parte, esclarece o dilema, e aumenta a comoção do momento em que esse conquistador atira ao mar a obra de toda a vida. É como se Freud, inédito, jogasse fora escritos que seriam reunidos em suas Obras Completas.

811

#HAROLD BLOOM

Se existe alguma analogia entre Shakespeare e Próspero, haveria de ser a eminência de ambos, um entre poetas-dramaturgos, outro entre praticantes de magia branca, i.e., hermetistas. Em 1616, ano do falecimento de Shakespeare, toda a obra de Ben Jonson, inclusive as peças, é publicada. Só em 1623, amigos e colegas de Shakespeare publicam uma coletânea - o Primeiro Fólho - em que dezoito peças do autor aparecem publicadas pela primeira vez, encabeçadas por A Tempestade, sob a assistência voluntária de um Ben Jonson agora menos invejoso, o que, afinal, confirma a recusa de Shakespeare de atirar o "seu" livro ao mar. Mas Próspero comete esse ato suicida, e que carece de explicação, se quisermos ver A Tempestade mais como ela realmente é, e menos segundo a aura construída em redor da peça ao longo do tempo. Ariel é o melhor caminho para chegarmos a entender Próspero, embora não tenhamos um meio

semelhante para apreendermos esse grande espírito do ar, que pouco tem em comum com Puck, apesar de muitos críticos acharem o contrário. Escassamente mencionado na Bíblia, o nome de Ariel parece ter sido selecionado por Shakespeare nem tanto pelo significado hebraico (irrelevante, no contexto da peça, visto que não se trata de um "leão de deus", mas de um espírito dos elementos, i.e., fogo e ar), mas, provavelmente, pela associação sonora entre Ariel e "aéreo". Em marcante contraste com Caliban, que é todo terra e água, Ariel entra em cena antes de Caliban, sendo, no desfecho da peça, libertado. Suas palavras finais a Próspero são: "Foi bem-feito?" - pergunta típica de um ator a um encenador. A liberdade de Ariel será gozada ludicamente, em meio ao ar e ao fogo. Caliban, a despeito da claque que hoje em dia o acompanha, volta à responsabilidade de um Próspero bastante contrariado: "[...] este bloco / de escuridão é minha propriedade". A criatura há de acompanhar o pai adotivo (que não é um senhor de escravos) na viagem de regresso a Milão, e lá continuará o processo de educação temporariamente interrompido. Essa perspectiva parece um tanto visio-

812

A TEMPESTADE

nária, mas não deveria causar mais espécie do que o prospecto de muitas uniões em Shakespeare: a visão de Beatrice e Benedito, cinquentões, vivendo às turras, nada tem de alentadora. O futuro de Ariel, segundo ele próprio, será dos mais felizes, embora permaneça além do entendimento de Shakespeare - ou do nosso. Shelley associava Ariel à liberdade da imaginação poética romântica, o que não seria anti-shakespeariano, apenas, hoje em dia, ultrapassado. Tudo o que acontece em A Tempestade resulta do trabalho de Ariel, sob o comando de Próspero, - portanto, Ariel não trabalha sozinho, ao contrário do que costuma ser apresentado nos palcos. O espírito é o líder de um grupo de anjos. "Tua vontade forte é que domina / Ariel e seu poder", diz ele a Próspero, e os seres que estão sob o poder de Ariel são espíritos como ele.

Supostamente, tanto quanto ele, trabalham para obter a liberdade, e trabalham forçados, se é que podemos acreditar nas palavras de Caliban.

Ariel e Próspero encenam estranho jogo cômico (parodiado, magistralmente, por Clov e Hamm, em Fim de Jogo, de Beckett), no qual a ansiedade de Ariel, quanto à sua libertação, e o temperamento errático de Próspero são colocados frente a frente, mantendo o público em suspense, na expectativa de um confronto que jamais ocorre (exceto em palcos politicamente corretos). Frank Kermode, acertadamente, lembra-nos que A Tempestade "é, sem dúvida, a comédia mais sofisticada de um poeta cuja obra cômica é extremamente mal interpretada". Decerto, não é fácil superar Noite de Reis, Medida por Medida e Conto do Inverno, em sofisticação, mas Shakespeare realiza a tarefa com tamanho brilho que, conforme sugere Kermode, ainda não fomos capazes de aferir, de modo definitivo, a obra cômica shakespeariana. Raramente escuto risadas durante uma encenação de A Tempestade, mas isso se dá por causa dos diretores, cuja sensibilidade limitada jamais chega a transpor a barreira do político.

A relação entre Próspero e Ariel é comédia deliciosa, assim como vários outros aspectos da peça (conforme pretendo demonstrar). O que nada tem de cômico é o tormento da adoção frustrada que Próspero faz de Caliban, à qual voltarei, ao examinar a peça mais detalhadamente.

813

#HAROLD BLOOM

A proposital ausência de imagens em A Tempestade pode ser apontada como responsável pelo título que Auden confere ao "comentário": O Mar e o Espelho. O Próspero de Auden diz a Ariel que abre mão dos livros sobre hermetismo, entregando-os "Ao silêncio e à dissolução do mar, / Que nada deturpa, pois a nada dá valor". Iniciando com uma tempestade em alto-mar, e terminando com a promessa de Próspero - "mares calmos [e]

auras / auspiciosas" -, A Tempestade possibilita um despojamento com relação a imagens, um dos aspectos mais positivos dessa comédia. Somos Miranda, instada a sentar-se e ouvir de Próspero o triste relato da chegada à ilha. Se, de um lado, o mar a nada dá valor, e a tudo engole, de outro, nada guarda para si, devolvendo tudo à praia. A melhor e mais célebre canção de Ariel transforma ossos em coral, e o que Hart Crane chama de "olhos matinais, perdidos", em pérolas. Ariel passa por uma metamorfose mais radical do que qualquer outra figura da trama. Personagem algum, nem mesmo Próspero, é transformado, pelo mar, em algo "maravilhoso e estranho". Talvez, somente a obra completa de Shakespeare poderia merecer essa metáfora. Chego a me perguntar: não seria A Tempestade mais um dos títulos shakespearianos descartáveis, algo do tipo "Como Gostais" ou "O que Quiseres"? A tempestade é provocada por Ariel (seguindo ordens de Próspero), sendo, acima de tudo, uma ficção, em que os naufragos sequer se molham. Ninguém na peça é ferido, e o perdão é a todos estendido por Próspero, na seqüência do momento mais humano de Ariel na peça. Tudo em A Tempestade se dissolve, exceto o mar. De certo modo, o mar é, em si, dissolução, embora não nessa peça tão singular. A Tempestade não conta com uma Imogênia, ou um Autólico,- a questão da personalidade já não parece ser o foco da atenção de Shakespeare, e, em todo caso, não se aplicaria a Ariel, que não é humano, nem a Caliban, apenas metade humano. Shakespeare não é neófito no subgênero da comédia visionária,- em Sonho de uma Noite de Verão, Puck - tanto quanto Bottom - atrai as atenções. Mas, vale frisar, A Tempestade - ao contrário de Cimbeline e Conto do Inverno - não é uma recapitulação. O mais estranho

814

A TEMPESTADE

é o fato de a peça parecer uma obra ímpar, que inicia uma nova fase, um novo tipo de comédia, o qual Beckett tentaria emular em Fim de Jogo, um misto de Hamlet e A Tempestade.

Alegorias não eram o forte de Shakespeare, e A Tempestade faz pouco uso dessa figura retórica. W. B. C. Watkins, crítico admirável, identificou elementos spenserianos na cena em que Ariel surge transformado em gavião-real, e na mascarada de Ceres, momentos que estão longe de constar entre os melhores da peça. A Tempestade leva à especulação, em parte, porque esperamos, de Próspero, uma demonstração de conhecimentos esotéricos, embora ele jamais satisfaça a nossa expectativa. A grandeza de seus poderes mágicos é, absurdamente, desproporcional aos propósitos a que são empregados,- os adversários de Próspero são fraquíssimos, e, para derrotá-los, bastaria qualquer Sicorax. Volto a dizer, a hipótese do anti-Fausto é o melhor caminho para chegarmos a uma interpretação de Próspero,- a magia pouco se presta à representação cênica, a menos que trabalhada com fins irônicos. Shakespeare interessava-se por tudo, mas apreciava muito mais a introspecção do que a magia. Quando a sua arte, tão potente, depois do extraordinário período de catorze meses em que foram criadas Rei Lear, Macbeth e Antônio e Cleópatra, deixa de lado a busca da introspecção, um esvaziamento do self pode ser observado em Coriolano e Timão de Atenas. O suposto influxo de mito e magia que os estudiosos celebram nas últimas peças de Shakespeare é mais irônico, até mesmo farsesco, do que pensamos. A magia de Próspero nem sempre é substituto à altura da introspecção dramática, e Shakespeare parece estar ciente do problema.

Próspero apresenta-se tão apreensivo quanto Macbeth, com respeito a sinais mal interpretados e limitações de natureza temporal, e, por mais potente que seja a sua magia, ele tem plena consciência de que a mesma não é eterna. O problema da autoridade parece-me constituir a questão misteriosa da peça. Digo "misteriosa" porque a autoridade de Próspero é diferente da de qualquer outro personagem shakespeariano. É, relativamente, fácil definir o que essa autoridade não constitui: não se

trata de autoridade legal, embora Próspero seja o legítimo Duque de Milão. Tampouco é autoridade moral: Próspero não parece ávido por justificar

815

#HAROLD BLOOM

ADRIANO

Conquanto esta ilha pareça deserta... SEBASTIÃO

Ah, ah, ah! Já estais pago. ADRIANO

Inabitada e quase inacessível... .

SEBASTIÃO

Contudo... ADRIANO

Contudo... ANTÔNIO .." "" . "" .!" _ " ,.."

Ele não poderia deixar de achá-la. ADRIANO

Precisará ser de sutil, doce e agradável temperança. ANTÔNIO

Temperança era uma rapariga delicada. SEBASTIÃO

E Sutil, como ele disse com muita erudição. ADRIANO

Sentimos-lhe o suave bafejo. SEBASTIÃO

Como de pulmões podres. ANTÔNIO

Ou como se tivesse sido perfumado por um pântano. GONZALO

Tudo aqui é vantajoso para a vida. ANTÔNIO

Sim, com exceção dos mantimentos. SEBASTIÃO

Que é o que não se encontra, ou muito pouco. GONZALO

Que aparência fresca e agradável a desta relva! Como é verdeí

818

A TEMPESTADE

ANTÔNIO

Realmente,- o chão é aleonado. SEBASTIÃO

corn uma pequena tonalidade verde. ANTÔNIO

Ele quase não erra. SEBASTIÃO

Realmente,- apenas afasta-se por completo da verdade.

[H.Í.]

De certa maneira, temos aqui uma complexa referência à visão que tem o Profeta Isaías, com respeito à destruição da Babilônia:

Desça e sente-se no pó, jovem Babilônia. Sente-se no chão, capital dos caldeus, pois não há mais trono e nunca mais chamarão você de doce e delicada.

[Isaías 47: 1]

Temperança, para os puritanos, nome de mulher, que significa "calma" e "casta", também sugere a idéia de clima ameno, temperado. Antônio, o irmão de Próspero que

lhe usurpara o ducado de Milão, e Sebastião, que pretende usurpar, do irmão Alonso, o Reino de Nápoles, são os incorrigíveis vilões da peça. Gonzalo e Adriano, figuras

mais amáveis, são alvos de ridicularização por parte da dupla abjeta,- todavia, as piadas, no fundo, voltam-se contra os piadistas, pois a alusão a Isaías é um lembrete

da derrocada que aguarda os perversos. Em um primeiro momento, a comicidade decorre do fato de a perspectiva de Gonzalo e Adriano estar correta, pois a ilha (embora

eles não o saibam) é encantada, enquanto Antônio e Sebastião passam por imbecis, afastados "por completo da verdade". Possivelmente, o público começa a perceber

que, na ilha de Próspero, tudo é questão de perspectiva. O local pode ser visto como deserto ou paraíso, dependendo de quem o está contemplando.

Isaías e Montaigne convergem na célebre rapsódia declamada por Gonzalo, descrevendo a comunidade ideal a ser estabelecida na ilha,

819

#HAROLD BLOOM

fosse ele o rei. A troça de Sebastião e Antônio aos fascinantes planos de Gonzalo prepara-nos para a

tentativa de assassinato que os dois farão, tendo como vítimas o próprio Gonzalo e Alonso, adormecidos. Estes são salvos pela intervenção de Ariel, episódio cuja natureza melodramática o contexto cômico pouco nos permite notar.

Voltamos à comédia mais óbvia durante o encontro entre Caliban, Trínculo (Bobo do Rei Alonso) e o sempre bêbado Estéfano, irmão de Trínculo. Reverenciando Trínculo como a um deus, o pobre Caliban, herói dos discursos atuais sobre colonialismo, celebra a suposta liberdade obtida com relação a Próspero:

Já não farei barragem para peixe,
nem fogo irei buscar,
quando ele me mandar

Não lavo prato nem carregado feixe.

Ba, bã, bã, Calibã!

outro mestre amanhã!

Liberdade! Viva! Liberdade! Liberdade!

[II.ii.]

A complexidade de Caliban aumenta no terceiro ato, quando a brutalidade hesitante e o ódio a Próspero transformam-se em esquema assassino:

Ora, como eu te disse, ele tem o hábito de dormir toda a tarde. Aí, te fora possível asfixiá-lo, após o teres privado de seus livros,- ou, munido de um pau, lhe partirás em dois o crânio,- se não, o estriparás com qualquer vara, ou a garganta com faca lhe seccionas. Mas, primeiro, é preciso que te lembres de lhe tomar os livros, pois, sem eles, é um palerma como eu, já não dispondo

820

A TEMPESTADE

de espírito nenhum sobre que mande. Todos, como eu, lhe têm ódio entranhado. Basta queimar-lhe os livros.

[in.]

Essas palavras perversas estabelecem forte contraste com a beleza comovente da reação de Caliban, ao escutar a música invisível executada por Ariel:

Não tenhas medo,- esta ilha é sempre cheia de sons, ruídos e agradáveis árias, que só deleitam, sem causar-nos dano. Muitas vezes estrondam-me os ouvidos mil instrumentos de possante bulha,- outras vezes são vozes, que me fazem dormir de novo, embora despertado tenha de um longo sono. Então, em sonhos presumo ver as nuvens que se afastam, mostrando seus tesouros, como prestes a sobre mim choverem, de tal modo que, ao acordar, choro porque desejo prosseguir a sonhar.

[III.ii.]

O que reconcilia esses dois trechos é a imaturidade de Caliban,- ainda é muito jovem, e sofreu o trauma de uma adoção fracassada. Shakespeare, ao inventar, em Caliban, o meio-humano, consegue mesclar imaturidade e infantilidade. Como espectadores, causam-nos repulsa as fantasias macabras e imaturas de Caliban aqui expressas: partir em dois o crânio de Próspero, estripá-lo, ou cortar-lhe a garganta com faca. No entanto, pouco tempo depois, comove-nos, imensamente, o pathos do ingênuo sonho de Caliban, que faz lembrar Dickens Longe de ser o herói rebelde que hoje satisfaz a vontade de acadêmicos e teatrólogos obcecados por ideologia, Caliban é uma versão shakespeariana, extre-

821

#HAROLD BLOOM

ma, do romance de temática familiar, com a típica presença da criança órfã que não aceita a condição marginalizada em que se encontra.

Vítima da referida condição, Caliban é presságio irônico do estado traumático a ser imposto por Próspero e Ariel aos nobres naufragos. Perseguidos por Ariel transformado em gavião-real, os nobres são tocados para um bosque próximo à gruta de Próspero, onde aguardam

juízo. Antes de julgá-los, o Mago celebra o noivado de Miranda e Ferdinando, com uma mascarada mágica, encenada por espíritos sob sua direção. Em termos poéticos, a cena da mascarada é, a meu ver, o pior momento de *A Tempestade*, chego a acreditar que se trata de uma paródia às célebres mascaradas que Ben Jonson compunha para a corte de Jaime I, exatamente à época em que Shakespeare escrevia *A Tempestade*. Mais importante do que a mascarada, em si, é a maneira como a mesma é interrompida, quando, subitamente, a Arte de Próspero é posta em questão. O Mago assusta-se, e, ao pronunciar a primeira palavra, desaparece a mascarada: Por pouco não me esquece a traça infame do animal Calibã e de seus cúmplices, contra a minha existência. Estamos quase no minuto da trama combinada.

[IV.i.]

Poucos coups de théâtre, mesmo em Shakespeare, equiparam-se a esse. Apesar de permanecer alerta, ao longo da peça inteira, para não perder o momento exato de agir, Próspero fica tão entretido com o espetáculo criado pela sua própria Arte, que é quase derrotado. Os estudiosos costumam criticar o destempero demonstrado por Próspero nesse momento, ecoando as palavras de Ferdinando, que acha "curioso" o comportamento do Mago. Mas Miranda refuta tais críticas, ao comentar: "A não ser hoje / nunca o vi externar tão forte cólera". A ira de Próspero não se volta apenas contra "Caliban, a fera", filho adotivo por ele desprezado, mas contra ele próprio, por esquecer o estado de alerta, por perder, momentaneamente, o controle da consciência. Por muito pouco, ele não demonstra ter sido em vão toda uma vida de disciplina e

822

A TEMPESTADE

dedicação aos estudos herméticos,- a partir daquele momento, a autoconfiança de Próspero jamais será a mesma.

Não sei por que os estudiosos haveriam de considerar o referido momento problemático: Shakespeare inventa aqui a psicologia da preparação exagerada para a realização de um dado evento, mal que aflige muitos de nós. Vem-me à mente um personagem de Browning, Childe Roland, um dos herdeiros de Shakespeare. Subitamente, Roland depara-se com a Torre Negra e se recrimina: "Tonto / Imbecil, cochilando sempre, / Mesmo depois de toda a vida / Preparando-se p"ra esse encontro!" A maestria de Próspero depende de uma consciência rigorosa e implacavelmente adestrada. O descuido momentâneo é mais do que um sinal de perigo, e enseja a fala mais memorável do Mago na peça, dirigida a Ferdinando, seu futuro genro, portanto, herdeiro de Nápoles e Milão: Pareceis, caro filho, um tanto inquieto, como quem sente medo. Criaí ânimo, senhor,- nossos festejos terminaram. Como vos preveni, eram espíritos todos esses atores,- dissiparam-se no ar, sim, no ar impalpável. E tal como o grosseiro substrato desta vista, as torres que se elevam para as nuvens, os palácios altivos, as igrejas majestosas, o próprio globo imenso, com tudo o que contém, hão de sumir-se, como se deu com essa visão tênue, sem deixarem vestígio. Somos feitos da matéria dos sonhos,- nossa vida pequenina é cercada pelo sono. Reconheço, senhor, que estou irritado. Suportai-me, vos peço,- é da fraqueza. Enturva-me o cérebro já velho. Não vos amofineis com minha doença. Caso vos for do agrado, entrai na cela,

823

#HAROLD BLOOM

para aí repousardes. Enquanto isso, darei algumas voltas, porque possa tomar-me calmo.

[IV.i.]

Segundo uma interpretação que prevaleceu durante muito tempo, embora atualmente ultrapassada, essa fala de Próspero encerra o adeus do próprio Shakespeare ao teatro. Trata-se, sem dúvida, de uma leitura reducionista,- no entanto, as palavras "o próprio globo imenso" podem conter uma referência irônica ao nome do teatro londrino em que Shakespeare encenava as suas peças. Mesmo que não contenha um elemento biográfico,

essa grande declaração de Próspero confirma a percepção do público de que o Mago não reza qualquer credo transcendental, seja de ordem cristã ou hermético/neoplatônica. A própria visão de Próspero, assim como as torres e os palácios de Londres, e mesmo o Teatro Globe, não de sumir, não sendo substituídos por Deus, pelo paraíso ou qualquer outra entidade. Quanto a nós, pelo que consta, não nos aguarda a ressurreição: "[...] nossa vida / pequenina é cercada pelo sono". O que o público vê sobre o tablado é uma "visão tênue" - o próprio público é uma "visão tênue". Decerto, Próspero irrita-se com a sua fraqueza, sua desatenção, e com os desígnios assassinos de Caliban, mas o que irrita o público é a constatação de que, na prática, o poderoso Mago é um niilista, uma espécie de "born ligo" (que expressão atrevida!), cujos planos, necessariamente, levam ao desespero. Quando Próspero chama Ariel e diz - "Precisamos, espírito, estar prontos / para que Caliban não nos surpreenda" -, a resposta é notável:

E certo, mestre. Quando trouxe Ceres, pensei em te falar,- mas tive medo de causar-te desgosto.
; [IV.i.]

Visto que, com a intervenção de Próspero, Ariel, prontamente, põe Caliban, Estéfano e Trínculo para correr, perseguidos por-espíritos

824

A TEMPESTADE

transformados em cães, cabe a pergunta: o que teria feito Ariel, se Próspero não tivesse percebido o perigo? Em momento algum da peça Ariel age sem ter ordens específicas de Próspero,- portanto, a ameaça da conspiração de Caliban talvez seja mais real do que geralmente suposto pela crítica. As palavras de Próspero a Ariel, no início do quinto ato, denotam certo alívio,- o clímax da trama se aproxima:

Concretizam-se, enfim, meus planos todos,- meus feitiços não falham,- meus espíritos me obedecem e o tempo segue em linha reta com sua carga. Que horas são?

[Vi.]

Depois de ordenar a Ariel que liberte o Rei de Nápoles e os demais dignatários, Próspero atinge o apogeu da trajetória do anti-Fausto, em um grande discurso que fala de renúncias, mas que gera mais perguntas do que respostas:

Vós, elfos das colinas e dos córregos, das lagoas tranqüilas e dos bosques,- e vós que o rasto não deixais na areia, quando caçais Netuno nas vazantes, ou dele vos furtais, quando retorna,- vós anõezinhos brincalhões, que círculos, à luz do luar, traçais de ervas amargas, que as ovelhas recusam,- e vós outros que criais por brinquedo os cogumelos noturnos e vos alegrais com o toque solene da manhã,- com cujo auxílio - muito embora sejais mestres fraquinhos - fiz apagar-se o sol ao meio-dia, chamei os ventos revoltados, guerra suscitei atroadora entre o mar verde e a abóbada azulada, o ribombante trovão provi de fogo, o tronco altivo

825

#HAROLD BLOOM

do carvalho de Jove abri ao meio, de seu próprio corisco me valendo,- abalado deixei os promontórios de fortes alicerces, os pinheiros e cedros arranquei pelas raízes...

Ao meu comando, os túmulos faziarji despertar os que neles repousavam, e, abrindo-se, deixavam-nos sair, tão forte era a minha arte. Mas abjuro, neste momento, da magia negra,- uma vez conjurado mais um pouco de música celeste - o que ora faço - para que nos sentidos lhes atue - tal é o poder do encantamento aéreo - quebrarei a varinha,- a muitas braças do solo a enterrarei, e em lugar fundo, jamais tocado por nenhuma sonda, afogarei meu livro.

[V.i.]

A força poética de A Tempestade atinge o ponto culminante nessa suposta kenosis, em que Próspero se despoja de uma divindade mortal. Digo "suposta" porque os poderes pagãos do Mago superam, de tal modo, o esperado, que chegamos a nos indagar se a renúncia

verbalizada por ele poderá, de fato, anular-lhe a natureza, que, em si mesma, é Arte. Se os espíritos supostamente dispensados são tachados de "mestres fraquinhos", gostaríamos de saber quando e por que Próspero ressuscitou os mortos.

A Arte do Mago, com efeito, é tão potente que a expressão "magia negra", absolutamente, não se aplica. Que livro será afogado, da extensa biblioteca de Próspero?

Será o tal compêndio de sua própria autoria?

A renúncia de Próspero mais parece afirmação de poder. Nada que ele diz na peça o distancia mais de Shakespeare do que essa fala. Não ouvimos aqui a voz de um poeta-dramaturgo, mas de um mago cuja arte

826

A TEMPESTADE

se tornara de tal ordem internalizada que já não pode ser abandonada, apesar da vontade do indivíduo. A única cena que constitui o quinto ato segue por mais de duzentos

e cinqüenta versos, ao longo dos quais a autoridade de Próspero jamais enfraquece. Porque Antônio e Sebastião, que não expressam qualquer arrependimento, não fazem

algo contra Próspero, se este já não domina espíritos? Quando Próspero, em um aparte a Sebastião e Antônio, diz-se ciente da conspiração da dupla infame contra o

Rei Alonso, embora afirme - "Não quero / neste instante contar coisa nenhuma" -, por que não o executam sumariamente? Sebastião apenas resmunga, em aparte: "O diabo

fala pela tua boca",- certo está, na perspectiva dos vilões, Próspero é o diabo em figura de gente a aterrorizá-los. O Mago pode tentar abandonar a sua arte, mas

não fica claro se a autoridade sobrenatural que possui o abandonará. A profunda melancolia observada em Próspero no desfecho da peça pode não estar relacionada à suposta renúncia de poderes.

A partir dessa fala, o restante da peça incluirá momentos de triunfo, i.e., reencontros, reconciliações, até mesmo indicações de que Próspero e Caliban haverão de

achar um meio de se relacionar,- muito, porém, fica sem explicação. Não nos é informado se Caliban será autorizado a permanecer na ilha,- será que vai acompanhar

Próspero a Milão, "onde cada terceiro pensamento [do Mago] / será dedicado à [...] sepultura"? A idéia de Caliban na Itália é quase inconcebível,- perfeitamente

concebíveis são as presenças de Antônio, em Milão, e Sebastião, em Nápoles. Supõe-se que o casamento de Ferdinando e Miranda há de atuar, em ambos os reinos, como

uma espécie de garantia contra usurpadores, embora, nessas questões, nunca se sabe o que pode ocorrer. Em certos aspectos, Próspero, em Milão, na qualidade de governante

reempossado, é idéia tão inquietante quanto a de Caliban, como estudante, na referida cidade. Gonzalo, em trecho notável, diz que Ferdinando

[achou] uma esposa, onde ele próprio se dava por perdido,- o Duque Próspero, o ducado numa ilha tão modesta/ e todos nós nos encontramos, quando já não éramos donos de nós mesmos.

[V.i.]

827

#HAROLD BLOOM

As implicações das palavras de Gonzalo escapam a ele próprio, pois é bem possível que o verdadeiro ducado de Próspero seja sempre a ilha modesta, em que ninguém

é dono de si mesmo, uma vez que todos pertenciam a Próspero - o único dono de si mesmo. Como poderá o Mago, sejam quais forem os poderes que lhe restam, encontrar

a si mesmo em Milão?

34

HENRIQUE VIII

As sucessivas releituras que faço de Henrique VIII fazem-me duvidar da hipótese de grande parte da peça ter sido escrita por John Fletcher. Embora seja melhor poema

dramático do que peça teatral, Henrique VIII possui extraordinária unidade, e pouco que possa sugerir a participação de Fletcher. Dando ênfase ao espetáculo visual, Henrique VIII conta com grandes "papéis" - Wolsey, Catarina, Henrique -, em vez de "personagens", e o maior fascínio da peça (pelo menos para mim) é o distanciamento de Shakespeare com relação aos protagonistas, que o interessam somente quando em declínio (Buckingham, Wolsey, Catarina e, por um triz, Cranmer), mas que, nesse processo, tanto cativam a simpatia do poeta, e a nossa.

O eterno dilema da peça é o Rei, tão distante das versões de Holbein e Charles Laughton. Shakespeare, sempre cauteloso em questões políticas, evita qualquer insinuação de culpa, da parte de Henrique, pela queda dos seus protegidos, embora, por outro lado, jamais exonere, totalmente, o Rei. Até o confronto entre católicos e protestantes é de tal maneira mitigado que Shakespeare parece ser imparcial. A peça é de uma eloquência plangente, ainda que apresente, na conclusão, um patriotismo exacerbado, quando Cranmer profetiza o reino glorioso da recém-nascida Rainha Elisabete. O público precisa ter na lembrança que a Rainha Ana Bolena, além de Cromwell e Tomas Morus (mencionado na peça como substituto de Wolsey), foi decapitada, e que o próprio

829

#HAROLD BLOOM

Cranmer, embora poupado por Henrique, mais tarde, viria a ser cremado vivo. Nenhum "personagem" da peça é contemplado em sua dimensão interior,- são figuras heráldicas dotadas de belas vozes, e isso é tudo o que Shakespeare deseja que sejam. Só mesmo o Rei não é um "retrato falante",- se é mais, ou menos, do que tal é uma questão de opinião, pois Shakespeare é evasivo a esse respeito. Henrique, todo-poderoso, de certo modo, escapa à responsabilidade pelo castigo dado a Wolsey, e pelo mal perpetrado a Buckingham e a Catarina. Perspectivas conflitantes quanto ao Rei, que carece de um lado perverso que o tomasse interessante, sequer nos são oferecidas. Diretores e atores podem fazer o que quiserem com o papel; todas as montagens a que assisti abraçavam o arquétipo criado por Holbein e Laughton, embora o texto pouco sustente tal interpretação.

Por que Shakespeare escreveu Henrique VIII? O subtítulo, Tudo E Verdade, presta-se a diversas leituras, nenhuma das quais muito convincente. A peça contém verdades e inverdades, como Shakespeare, provavelmente, bem o sabia. A representação do Rei seria improvável - se é que existe na peça alguma representação. De início, Henrique nada tem de esperto,- é ludibriado por Wolsey, e só se dá conta disso quando o perverso Cardeal-Lorde Camareiro se descuida da correspondência. Mais tarde, um Henrique mudado salva Cranmer, mas não somos informados sobre o que tomou mais apurado o discernimento do Rei. Sequer sabemos se é o temperamento insaciável de Henrique que o leva a descartar Catarina (culpar Wolsey pelo ato do Rei não parece plausível). Shakespeare aceita tudo. "Tudo é verdade" significa: não faça quaisquer julgamentos de natureza moral, pois não são seguros nem úteis,- contemple esse grandioso espetáculo,- ouça esses lamentos elegíacos,- sinta nostalgia pela glória que foi Elisabete.

Do ponto de vista formal, Henrique VIII tem características processionais, e constitui um retorno ao teatro pré-shakespeariano. Shakespeare, cansado da própria genialidade, desfaz aqui muito do que havia inventado. Não nos identificamos com a ação de Henrique VIII, a não ser aqueles de nós que acreditam haver descido de uma posição de grandeza. Poema dramático do adeus às coisas, a peça é tão-somente um

830

HENRIQUE VIII

espetáculo, talvez, um canto do cisne (embora seguida de Os Dois Nobres Parentes, de Fletcher e Shakespeare). Russell Fraser, elogiando Shakespeare por ter "dominado a retórica mais elevada jamais escrita em língua inglesa", admite, de esguelha, que os protagonistas de Henrique VIII "dançam todos a mesma música". Em seu declínio,

sem dúvida, todos são igualmente nobres na peça,- os "indivíduos" shakespearianos já não existem. Para Samuel Johnson, em Henrique VIII, "a genialidade de Shakespeare aparece e desaparece com Catarina", opinião que me surpreende, pois os estertores de Buckingham e Wolsey são extremamente semelhantes aos lamentos de Catarina.

Contudo, Johnson, grande moralista, comovia-se com "a tristeza meiga e o nobre sofrimento" da Rainha desprezada, e, devo reconhecer, Buckingham nada tem de meigo, tampouco Wolsey é nobre. Esse poema dramático, de certo modo, escapa a Johnson, para quem a protagonista shakespeariana predileta era Cordélia... A verdade é que Henrique VIII, em termos estritamente poéticos, merece mais reconhecimento do que tem sido o caso. Conforme Os Dois Nobres Parentes, Henrique VIII introduz um estilo novo, original, que transcende as imagens cênicas que o decantam. Temos o primeiro grande momento poético quando, levado ao "longo / divórcio de aço", Buckingham compara o próprio destino ao do pai, morto por ordem de Ricardo in:

Quando aqui vim, era o alto condestável,
Duque de Buckingham,- porém agora
sou apenas o pobre Eduardo Bohun.
Porém mais rico sou do que os meus baixos
acusadores, que jamais souberam
o que fosse lealdade, que ora eu selo
corn o próprio sangue, o qual há de fazê-los
algum dia gemer. Meu nobre pai,
Henrique de Buckingham,
que contra a tirania de Ricardo
foi o primeiro a rebelar-se, tendo
pedido asilo em casa de seu criado - "/"

831

#HAROLD BLOOM

HENRIQUE VIII

Banister, porque estava na desgraça, foi traído por esse miserável, vindo logo a morrer sem julgamento. Que a pez de Deus seja com ele! Henrique VII, ao trono após tendo subido, sinceramente lastimando a sorte de meu pai, como príncipe às direitas, reintegrou-me nas honras e das ruínas fez meu nome sair com maior brilho.

Mas agora seu filho Henrique VIII vida, honra e nome, quanto me deixava feliz, de um golpe fez que para sempre sumisse deste mundo. Julgamento concedido me foi, sendo forçoso que o declare: mui nobre. Isso me deixa um pouco mais feliz do que o meu muito desventurado pai. Mas numa coisa nos iguala o destino: o termos sido traídos pelos criados, justamente pelas pessoas que mais amávamos. Desleal serviço e contra a natureza! Seus fins o céu em toda a parte mostra. Porém vós que me ouvís, de um moribundo recebei este aviso indubitável:

Sempre que fordes liberal com vossos conselhos e afeição, tende cautela, pois os próprios amigos que fizerdes, o coração lhes dando, ao perceberem a menor diferença em vossa sorte, de vós se afastarão como o faz a água, só retornando para assoberbar-vos e tragar-vos por fim. Gente bondosa, rezai por mim. Forçoso é que vos deixe.

A hora postrema já soou de minha vida tão dilatada e cansativa.

Adeus.

Quando algo triste relatar quiserdes, contai como eu caí. Aqui termino.

E que Deus me perdoe.*

[H.Í.]

Essa passagem deixa transparecer, de modo contundente, o receio obsessivo que sente Shakespeare

de ser traído por um amigo, fazendo lembrar a situação dos Sonetos, bem como a fala do Ator Rei, em Hamlet, acerca do conflito de vontades. Existe, ainda, certa afinidade com a Elegia Fúnebre para Will Peter, escrita logo antes de Henrique VIU, a Elegia, cujo conteúdo tanto antecipa os lamentos encontrados na peça em foco, expressa a amargura do poeta por ter sido caluniado. Talvez Shakespeare também achasse que era só um "pouco mais feliz do que o [seu] muito / desventurado pai". Não sabemos, ao certo, se a Intriga Infame condenara o relacionamento do poeta com Will Peter, talvez, insinuando algo semelhante ao que aparece expresso nos Sonetos. Os lamentos que constam do texto de Henrique VIII contêm uma melodia espiritual que sugere uma tristeza de caráter íntimo, pelo menos aos meus ouvidos. Os discursos de Wolsey que falam de perdas são até belos demais para um indivíduo tão venal como ele,- mais uma vez, a sonoridade do lamento sugere algum desgosto pessoal: Adeus ao pouco bem que me votáveis. Adeus, um longo adeus a toda a minha grandeza. Esse é o destino de todo homem: hoje lhe nascem as folhinhas tenras da esperança,- amanhã ele floresce, carregado ficando de honradas,- mas no terceiro dia vem a geada, A Famosa História da Vida do Ret Henrique VIII. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. Todas as citações referem-se a essa edição.

{N.T.]

832

833

#HAROLD BLOOM

uma geada mortal, e no momento
preciso em que ele - quão simplório e calmo! -
crê que sua grandeza está madura,
ela a raiz lhe morde, caindo ele
tal como agora eu caio. Aventurei-me
como crianças que nadam com bexigas,
durante estios vários num oceano
de glórias, mas profundo em demasia.
Minha vaidade, inflando-se ao extremo,
arrebentou sob mim, ora deixando-me
cansado e envelhecido no serviço,
ao sabor de uma rude correnteza
que para sempre acabará tragando-me.
Glórias vãs deste mundo, pompas fúteis,
tenho-vos ódio! O coração se me abre
a novos sentimentos. Triste a sorte
de quem depende do favor dos príncipes!
Entre o sorriso a que ele aspira tanto,
o aspecto prazenteiro do monarca,
e sua ruína há mais angústia e medo
do que na guerra ocorre ou nas mulheres.
E quando a queda vem, quem cai é Lúcifer,
privado da esperança.

[IH.ii.]

Nenhum espectador ou leitor poderá ter simpatia por Wolsey, religioso perverso que merece toda a vergonha e humilhação a que é submetido. Porém, mais uma vez, como na Elegia Fúnebre, a melodia do infortúnio parece intensa e próxima. Não seria o "príncipe", na verdade, Henrique Wriothesley, o terceiro Conde de Southampton, em vez de Henrique VIII? A pergunta, apesar de impossível de ser respondida, tem pertinência crítica, quando mais não seja, porque o papel vil de Wolsey não merece a grandeza da poesia que fala do seu declínio. O pro-

HENRIQUE Vil!

de Wolsey não é perversidade, mas pequenez. Wolsey não é lago, o Macbeth, é apenas um administrador corrupto, o arquétipo lírico Wolsey não pode cair como Lúcifer,- fica longe de ser a estrela da manhã que cai na perdição. Contudo, o espantoso talento de Çh kespeare em sua fase mais madura, canta a derrota desse simples hipócrita. Entretanto, falando comercialmente, espetáculo é espetáculo, e o estilo forte e exuberante da linguagem da peça é inteiramente adequado. Dirigindo-se a Cromwell, seu assistente, Wolsey exorta-o a abandoná-lo, usando um tom por demais elevado para falar da queda de um político:

Enxuguemos os olhos. E ora escuta-me.

Quando esquecido eu já estiver - que é certo

vir a sê-lo - e dormir no frio mármore,

quando ninguém pronunciar meu nome,

dirás que te mostrei, dirás que Wolsey -

que as estradas da glória percorrera

e os abismos sondara mais profundos

e as sirtes do comando - em seu naufrágio

te mostrou o caminho da grandeza,

o caminho seguro e confortável

que ele próprio perdera. Observa apenas

minha queda e o que fez minha ruína.

Despe-te da ambição, Cromwell, te peço.

Esse pecado derrubou os anjos,-

como útil poderia ser aos homens,

de Deus feitos à imagem? Não reveles

egoísmo,- ama aos próprios inimigos

Não lucrarás por meio do suborno

mais do que com a verdade. Traze sempre

na destra a doce paz, para que as línguas

invejosas reduzas ao silêncio.

Sé justo e nada temas. Que tuas metas

se identifiquem sempre com as da pátria,

835

#HAROLD BLOOM

de Deus e da verdade, pois, ó Cromwell! No caso de caíres, tua queda será a de um grande mártir.

Serve ao rei e, por obséquio, deixa-me. O inventário

farás de tudo quanto tenho, tudo,

até o último pêni, ao rei pertence.

Minha lealdade ao rei e minhas vestes

é tudo que me resta. Ó Cromwell, Crotn,weHl

Se ao meu Deus eu tivesse revelado

metade, só, do zelo com que sempre

servi o soberano, ele decerto

não me teria, nesta idade, entregue

nu aos meus inimigos.

[III.Ü.]

corn uma eloquência imensurável, essa sublime reflexão, certamente, não se aplica ao próprio

Shakespeare, cujas ambições materiais não iam além de um brasão de armas

e do conforto de sua abastada aposentadoria em Stratford. Tampouco o teor religioso da fala condiz

com Shakespeare, a despeito da estranha mescla de religiosidade

defensiva e ceticismo quanto à ressurreição, encontrada na Elegia Fúnebre. É possível que, em

1612-13, o autor se sentisse "nu aos [seus] inimigos", noção que emana da Elegia, mas, se é que tais inimigos existiam, não sabemos quem eram. Talvez Shakespeare, perto de completar cinquenta anos, estivesse enfermo, ou traumatizado por intrigas, ou ambos. Convém lembrar, diferentemente de Marlowe e Ben Jonson, Shakespeare, na mão direita, trazia sempre a doce paz, para ao silêncio reduzir as línguas invejosas. Não é preciso ser o grande Dr. Samuel Johnson para comovermo-nos, imensamente, com as palavras finais da Rainha Catarina:

[...] Estando eu morta, boa menina, trata-me com honra. Virginais flores põe no meu sepulcro, para que todos saibam que uma esposa

836

HENRIQUE VIII

casta eu fui até à morte. Embalsamai-me e exhibi-me. Conquanto não rainha, como rainha quero que me enterrem, como filha de rei. Não posso mais...

[IV.ii.]

E são as palavras, em si, que nos emocionam, - a pobre Catarina é por demais patética para sustentar esse grande momento, de uma harmonia contida, e perguntamo-nos, mais uma vez, qual seria a inspiração de Shakespeare nessa cena? Paradoxalmente, o poeta-dramaturgo chega a uma posição em que o texto dramático, do qual havia se distanciado, ainda lhe incita a criatividade, enquanto a dor sincera, visível na Elegia, dá origem a um poema cuja banalidade (não generalizada) leva vários estudiosos a rejeitar a hipótese de autoria shakespeariana.

Não consigo resolver o dilema que é Henrique VIII, e não sei bem como reagir ao arroubo e à exaltação da célebre profecia verbalizada por Cranmer no fim da peça, a respeito da menina Elisabete. Morto à idade de cinquenta e dois anos, Shakespeare não chegou a vivenciar a velhice, mas um "estilo idoso" predomina em Henrique VIU. Falstaff, um dos principais porta-vozes de Shakespeare - talvez, mais até que Hamlet -, esconde a própria idade, o que o toma, ainda mais, o herói cômico que ele é. O mundo parece velho em Henrique VIU, bem como nas cenas escritas por Shakespeare em Os Dois Nobres Parentes. Iluminado, Shakespeare sabia que chegara o fim de sua era, por nós batizada, arbitrariamente, tanto tempo depois. Henrique VIU é elegia que celebra uma grandiosa obra dramática, capaz de mudar o mundo, e, de modo consciente, encerra uma despedida do imenso talento do dramaturgo.

837

#35

OS DOIS NOBRES-PARENTES

Em última análise, a supremacia de Shakespeare reside em sua inigualável capacidade de cognição. Como se trata de cognição poética, geralmente de natureza dramática, costumamos pensá-la em termos de imagens, e não de capacidade de argumentação. E, mais uma vez, o inventor William Shakespeare nos surpreende. Ninguém melhor do que ele dominou a forma de representar o pensamento, bem como a ação. Será possível distinguir entre o pensamento de Shakespeare e as representações do pensamento por ele criadas? Quem pensa com excessiva clareza, Shakespeare ou Hamlet? Hamlet é seu próprio lago e seu próprio Falstaff, pois Shakespeare o fez o mais livre dos "artistas livres de si mesmos", segundo as palavras de Hegel. A eminência de Shakespeare entre os grandes poetas é que, comparado até mesmo a Dante e Chaucer, ele é mais livre na criação de seus artistas livres de si mesmos. Nietzsche sugeriu que o Hamlet dionisíaco teria morrido em decorrência da verdade, presumivelmente, após abandonar a arte. O Hamlet do quarto ato, certamente, não é o poeta-dramaturgo-encenador que vemos no segundo e no terceiro atos, e Shakespeare faz o príncipe, agonizante, dar a entender que adquiriu um novo tipo de conhecimentos ao qual ainda não temos acesso. Tal conhecimento adviria de um pensar novo, iniciado com a transformação de Hamlet, observada a partir da viagem marítima à Inglaterra (que não chega a

termo). As únicas evidências de alteração no pensamento do próprio Shakespeare

838

OS DOIS NOBRES PARENTES

Itam de indicações de que suas melhores peças teriam induzido ndes transformações no autor. A experiência de escrever Hamlet, Rei Lear, Macbeth, Antônio e Cleópatra, Conto do Inverno e A Tempestade deixaria marcas perceptíveis na última obra, Os Dois Nobres Parentes, e tais marcas parecem sugerir um novo Shakespeare, que em breve abandonaria a atividade dramático-literária, após haver alcançado, e ultrapassado, os limites da arte e, talvez, do próprio pensamento.

Segundo consta, os trechos shakespearianos de Os Dois Nobres Parentes (1613) constituem os derradeiros escritos do autor de Hamlet e Rei Lear. Jamais assisti a uma montagem de Os Dois Nobres Parentes, e não tenho grande interesse em fazê-lo, visto que, raramente, a contribuição de Shakespeare ao texto em questão é de natureza dramática. Não há consenso crítico sobre as qualidades da peça,- quanto a mim, considero o estilo de Shakespeare, nessa obra final, mais do que nunca, apurado e marcante, embora bastante difícil de ser assimilado. Os propósitos do autor são aqui enigmáticos,- o autor abandona a preocupação com personagem e personalidade, que o acompanhara ao longo de toda a carreira, e, em Os Dois Nobres Parentes, exibe uma visão mais sombria, mais distanciada, da vida humana do que podemos constatar em toda a sua obra pregressa. Espetáculo, ritual, celebração, seja qual for a classificação adotada, a participação de Shakespeare nessa peça inclui poesia de uma qualidade espantosa, mesmo para Shakespeare, ainda que se trate de uma poesia extremamente difícil, e pouco adequada ao teatro. E essa mesma poesia não se coaduna muito bem com a peça em sua totalidade, isto é, os trechos escritos por John Fletcher, no que talvez tenha sido o terceiro trabalho de colaboração da dupla. Uma vez que Cardênio (escrita pelos dois) não sobreviveu ao tempo, e que Fletcher escreveu, relativamente, pouco (ou nada) em Henrique VIII, Os Dois Nobres Parentes é a única peça em que, certamente, os dois autores trabalharam juntos. Os colegas de Shakespeare, ao editarem o Primeiro Fôlio, incluíram no volume Henrique VIU, mas não Os Dois Nobres Parentes, assim, atribuindo esta última a Fletcher (então dramaturgo titular da companhia, e sucessor de Shakespeare). A maioria dos estudiosos hoje acredita ter Shakespeare escrito o primeiro ato, a primeira cena do terceiro e o

839

#HAROLD BLOOM

quinto ato (à exceção da segunda cena). Três quintos da peça são, nitidamente, de autoria de Fletcher, trechos, ao mesmo tempo, alegres e bastante superficiais.

Em Os Dois Nobres Parentes, os dois quintos escritos por Shakespeare têm conteúdo sombrio e profundo e, talvez, ensejem maior percepção da vida do autor, nessa fase final, do que Cimbeline, Conto do Inverno e A Tempestade.

Mais lírica do que dramática, a contribuição de Shakespeare a Os Dois Nobres Parentes caracteriza-se por pouca ação e mínima representação de personagem. Antes, ouvimos uma voz que, longe de ter, como em Henrique VIU, um timbre idoso (Shakespeare estava com quarenta e oito anos), apresenta um cansaço com relação às paixões arrebatadoras, e ao sofrimento típico dos que Cherteston chamaria "grandes espíritos acorrentados". Próspero, o anti-Fausto shakespeariano, foi o último grande espírito criado pelo autor. Teseu, que na conclusão de Os Dois Nobres Parentes parece falar por Shakespeare, não passa de uma voz, e uma voz inteiramente distinta da do Teseu de Sonho de uma Noite de Verão. Enquanto, na primeira versão, Teseu ficava aquém de Hipólita, na versão final ele se equipara à amazona. Esse Teseu tardio é o último poeta criado por Shakespeare, possivelmente, refletindo o que eu chamaria de aposentadoria hesitante e inquieta. Shakespeare, supostamente, teria retornado para Stratford, no fim de 1610, ou no início de

1611, mas voltaria a Londres, em várias ocasiões, até 1613. Depois disso, durante quase três anos antes de morrer, permaneceu em Stratford, afastado da pena. E o resto é silêncio - mas por quê?

Tudo é conjectura, - porém, creio eu, as melhores indicações quanto ao referido silêncio encontram-se em Os Dois Nobres Parentes. O afastamento de Shakespeare com relação à arte é, praticamente, singular nos anais da literatura ocidental, e mesmo, salvo engano, na pintura ou na música. Tolstoy abandonou a ficção, durante algum tempo, dedicando-se a escritos religiosos, mas voltou à literatura, magistralmente, com o romance HadjiMurad. Certos poetas deveriam ter se aposentado e não o fizeram, - Wordsworth, depois de 1807, e Whitman, depois de 1865, escreveram muito mal. Já Molière morreu aos cinquenta anos, ativo, logo após ter escrito, dirigido e atuado como protagonista em O Doente

840

OS DOIS NOBRES PARENTES

Shakespeare segundo consta, deixou de atuar relativamente mais cedo, em 1604, às vésperas de completar quarenta anos, e, presumivelmente, dirigiu todas as peças de sua autoria, até Henrique VIII, embora, talvez tenha parado de dirigir antes, em 1611, pois à época já se teria dado para Stratford. Podemos tão-somente conjecturar, se ele supervisionou a montagem de A Tempestade, em 1611, ou se presenciou o incêndio que reduziu a cinzas o Teatro Globe, durante uma exibição de Henrique VIII, em 29 de junho de 1613. Biógrafos deduziram alguns dos fatos relativos à vida familiar e às atividades financeiras dos últimos três anos da vida do dramaturgo, mas nada podem acrescentar às especulações quanto à decisão de Shakespeare de pôr um ponto final a uma carreira de dramaturgo que se desenvolvera ao longo de um quarto de século. Russell Fraser, o biógrafo shakespeariano que mais admiro, a contragosto, reafirma a fantasia de Theodore Spencer, de que uma comissão de representantes da companhia teatral Kings Men teria visitado o amigo, pedindo-lhe que deixasse a composição das peças a cargo de John Fletcher, que, em 1613, estaria mais em voga do que o ultrapassado Shakespeare. com efeito, posso imaginar o embaraço e frustração dos atores, diante das falas que Shakespeare lhes fornecera em Os Dois Nobres Parentes. Mas esses mesmos atores saberiam muito bem que, comparado a Shakespeare, de cujo estrondoso sucesso tanto haviam se beneficiado, Fletcher não passava de um amador.

Nesse esforço final, Shakespeare, infinitamente criativo, vai além do romance e da tragicomédia, alcançando um novo subgênero, a partir de Chaucer, seu mais autêntico precursor, e único rival em língua inglesa. Shakespeare volta ao Conto do Cavaleiro, conforme fizera ao escrever Sonho de uma Noite de Verão, e, nessa segunda oportunidade, utiliza-se de Chaucer de forma bem mais direta. Chesterton, ciente das relações entre Chaucer e Shakespeare, comenta, a respeito do Conto do Cavaleiro-

O próprio Chaucer, por assim dizer, não vai para a prisão com Palamão e Arcite, mas Shakespeare, de certo modo, vai para a prisão com Ricardo III. Sim, até certo ponto, e de uma maneira sutil, Shakespeare parece identificar-se com Hamlet, que

841

#HAROLD BLOOM

considera a Dinamarca uma prisão, o mundo inteiro uma prisão. Nas tragédias de Chaucer, de natureza mais simples, podemos até dizer, "ensolaradas", não temos a sensação de que a alma esteja encurralada. No mundo de Chaucer, os infortúnios são infortúnios, como nuvens carregadas no céu - mas existe um céu.

Contudo, com Os Dois Nobres Parentes, Shakespeare não tem o menor interesse de ir para a prisão (ou para qualquer outro lugar) com Palamão e Arcite, e a peça (pelo menos os trechos escritos por Shakespeare) consta de nuvens carregadas, sem um céu. Enquanto Shakespeare, em Sonho de uma Noite de Verão, baseou a sua versão de Teseu mais

no Cavaleiro do que no Teseu criado por Chaucer, em Os Dois Nobres Parentes, Teseu é uma figura ríspida, exceto no desfecho da peça, quando parece mais calmo, mais parecido com o próprio Shakespeare. O Cavaleiro de Chaucer e a primeira versão do Teseu shakespeariano são céticos com relação às convenções da fidalguia medieval,- na versão final, Teseu pode ser considerado um niilista brutal, embora mantenha aparências de fidalguia. O ethos do poema de Chaucer é resumido em um dos dísticos do Cavaleiro:

Mais vale ao homem bem se comportar, Pois, cada dia, não sabe o que encontrar.

Meu velho amigo, e grande especialista em Chaucer, Talbot Donaldson, assim parafraseava esses versos:

É bom que nos comportemos com serenidade, pois estamos sempre nos deparando com pessoas com as quais não marcamos encontro algum.

Não é bem essa a atitude de Teseu nos últimos versos de Os Dois Nobres Parentes, até onde sabemos, os últimos escritos por Shakespeare:

Feiticeiros celestes!

O que fazeis de nós! O que não temos

Nos faz rir,- o que temos faz chorar,-

842

OS DOIS NOBRES PARENTES

Somos qual crianças. Sejamos gratos Pelo que temos,- fica a vosso cargo O que a nós não compete. Já nos vamos, É a conduta da hora.

[V.iv.]

Voltarei a essa passagem no final do presente capítulo, mas, por enquanto, quero apenas ressaltar que a frase "E a conduta da hora" remete à idéia de "bem se comportar", ao mesmo tempo em que sugere um desvio da serenidade chauceriana. Chaucer, além de satirista genial, é de uma ironia extremamente bem-humorada,- em Os Dois Nobres Parentes, conforme veremos, a ironia é absolutamente mordaz. Quem acha que Shakespeare chega ao limite máximo do azedume em Tróio e Créssida e Medida por Medida, surpreende-se com a transposição desse limite em Os Dois Nobres Parentes. Marte e Vênus comandam a peça, sendo difícil decidir qual das duas divindades é mais repreensível, ou mesmo se faz sentido tentar distinguir uma da outra. "Faça o amor, não a guerra!", o célebre refrão dos anos sessenta, toma-se, em OsDoisNobresParentes, algo extremamente vazio, pois Shakespeare, aos quarenta e nove anos de idade, espalha violência e eros, promovendo um imbróglio que não será resolvido.

Quanto à natureza e à visão de mundo, a obra de Shakespeare, de 1588 até Noite de Reis, em 1601, é profundamente chauceriana. O dramaturgo das peças-problema, das grandes tragédias e dos romances ainda presta homenagem a Chaucer, mas o uso final que faz do maior de seus precursores revela-nos um Shakespeare diferente, ironicamente abandonado pela genialidade. Houvesse um teatro onde seus textos pudessem ser encenados, talvez, Shakespeare nos tivesse legado mais três ou quatro peças, mas, evidentemente, ele sabia que em teatro algum seriam encenadas tais peças,- na verdade, é duvidoso que, apesar de todo o seu prestígio, o autor pudesse encontrar algum "produtor" de teatro disposto a pôr em cena um niilismo ainda mais exacerbado do que o

Na ausência de edições da peça disponíveis em língua portuguesa, ofereço aqui uma tradução livre dos trechos da peça citados pelo autor. [N.T.]

843

#HAROLD BLOOM

encontrado em Os Dois Nobres Parentes, mesmo que tal niilismo fosse possível. O Conto do Cavaleiro evita o abismo niilista, embora as respectivas implicações sejam bastante sombrias: a vida é comandada pelo capricho.

Os heróis de Chaucer, Palamão e Arcite, são irmãos de sangue e idealistas em termos de fidalguia...

até vislumbrarem a bela Emília, irmã de Hipólita, agora casada com Teseu de Atenas. A partir dessa paixão, os antigos parceiros tomam-se inimigos mortais, decididos a competir por Emília até à morte. Teseu organiza uma grande competição para resolver o impasse, mas a vitória de Arcite mostra-se irônica, pois, enquanto cavalga pela pista, recebendo os cumprimentos, cai do cavalo, sendo ferido mortalmente. Por conseguinte, Palamão fica com Emília, e Teseu discursa, afirmando ser tudo desígnio dos deuses.

Mas Teseu não fala em nome do Cavaleiro-narrador, tampouco em nome de Chaucer, embora as diferenças entre os três sejam tênues. Para o Cavaleiro, o amor é um acidente, a vida é acidental, inclusive o fim da amizade entre Palamão e Arcite. Talbot Donaldson acha que, em Chaucer, o acaso comanda tudo, inclusive o amor e a morte, o que reduz a teodicéia de Teseu, mas reafirma a aceitação estoica, da parte do Cavaleiro, quanto à ocorrência dos "encontros imprevistos". Sendo Palamão e Arcite, praticamente, indistinguíveis, e a pobre Emília permanecendo uma figura passiva, o leitor pouco se importaria, não fossem as sutis negativas sugeridas por Chaucer.

Palamão, Arcite e Emília rezam, respectivamente, nos templos de Vênus, Marte e Diana, todos tabernáculos da dor, repletos de representações de vítimas e de sofrimento.

O Cavaleiro descreve tudo isso com leve satisfação, mas nós sentimos calafrios, e Chaucer, nitidamente, pretende deixar-nos impressionados.

Talbot Donaldson comenta: "Enquanto, em Chaucer, os horrores parecem advir dos deuses, Shakespeare os devolve ao ponto de onde saíram: ao coração das pessoas". com respeito a Os Dois Nobres Parentes, essa afirmação é por demais modesta: eros é o verdadeiro horror, a primeira e última enfermidade, universal, afligindo homens e mulheres, de todas as idades, desde o momento em que deixam a infância e ingressam nos infortúnios da vida sexual. Decerto, em Os Dois Nobres

844

OS DOIS NOBRES PARENTES

Prontos os trechos escritos por Shakespeare levam-nos a crer que a vida ia apenas infortúnio. O primeiro ato abre com três rainhas de luto, atirando-se aos pés, respectivamente, de Teseu, Hipólita e Emília. Essas mulheres vestidas de preto são viúvas de três reis, dentre os Sete Contra Tebas cujos corpos em decomposição jazem ao redor das muralhas da cidade de Creon, tirano que se recusa a enterrá-los. O lamento das rainhas é de natureza ritualista, e barroco em seu floreio:

Somos três rainhas, cujos soberanos, tombados ante a ira cruel de Creon, sofrem em bicos de corvos e garras de abutres, nos sujos campos de Tebas. Creon não nos deixa cremar-lhes os ossos, e guardar-lhes as cinzas,- não remove do olhar abençoado do deus Febo a visão repugnante dos defuntos, mas infecta o ar com o mau odor dos nossos homens mortos. Piedade! Ó Duque! Limpai a terra,- sacai a espada que o bem faz no mundo,- dai-nos os ossos dos reis mortos,- para o templo serão levados.

Em vossa bondade, constatai: não dispomos de um teto que nos abrigue as cabeças coroadas, apenas o céu aberto, a abóbada que também serve ao leão e ao urso.

[I-Í]

O cerne do lamento bem poderia ser reduzido a cerca de dez versos, mas o que importa é o maneirismo do discurso. A exuberância, nem tanto da dor, mas da indignação, é o que predomina. Indignação é a tonalidade retórica do estilo final exibido por Shakespeare, em que a maioria das vozes fala em tom de protesto: contra a injustiça, contra o tempo, contra eros, contra a morte. Thomas De Quincey, crítico do

845

#HAROLD BLOOM

período Romântico, extremamente atento a questões retóricas, considera o primeiro e o quinto atos de Os Dois Nobres Parentes "a obra mais extraordinária em língua inglesa", e elogia o estilo de Shakespeare, aqui, mais do que nunca, "sofisticado e brilhante". Quais

seriam as razões poéticas dessa extraordinária sofisticação?

Theodore Spencer, refletindo sobre os "ritmos lentos" e a "graça formal" aqui exibidos, vislumbra um efeito córico, que distancia a ação:

Em Os Dois Nobres Parentes, os trechos de autoria de Shakespeare contêm encantamento, tom e ordem inconfundíveis: um encantamento que faz aceitar a ilusão, um tom que faz esquecer a tragédia, e uma ordem cujos limites se expandem, formando uma unidade mais ampla, de tolerância e fantasia.

Spencer, autor de uma poesia lírica no estilo de Yeats, parece-me aqui descrever a última fase de Yeats, não de Shakespeare. Ilusão, tolerância e fantasia, em Os

Dois Nobres Parentes, não constituem conteúdo nem forma. Um estilo, por assim dizer, "idoso" pode ser constatado no Yeats dos Últimos Poemas, no Hardy de Palavras do Inverno, ou no Stevens de A Rocha, mas não no Shakespeare de Os Dois Nobres Parentes. Se o maior de todos os poetas parece cansado no que concerne à paixão, parece,

igualmente, ávido de um distanciamento da pletora de estilos por ele mesmo, previamente, criados. A elipse passa a ser freqüente figura de retórica, algo surpreendente

em um estilo tão barroco,- florear e, ao mesmo tempo, omitir é procedimento estranho, embora perfeitamente adequado a essa peça que fala do desejo destrutivo e do

fim da amizade. Teseu reage à litania da Rainha, lembrando o dia, agora tão distante, do casamento desta com Capaneu, um dos reis mortos:

Naquele dia estáveis tão formosa,- o manto de jejuno não era belo como vossas madeixas, nem tão farto,- vossa tiara de trigo estava intacta,- Fortuna vos sorria.

[I.I.]

OS DOIS NOBRES PARENTES

Às vésperas de seu próprio casamento, Teseu, abruptamente (e, A a-se de passagem, com pouco tato), lamenta o fato de a Rainha não ser mais tão bela:

Ó a dor e o tempo,

que tudo consomem, tudo devoram!

[I.I.]

É essa sensação de perda, mais do que o clamor das rainhas, somado aos de Hipólita e Emília, que leva Teseu a adiar seu casamento, capacitando-o a marchar contra Creon e Tebas. A primeira cena da peça, de uma intensidade heráldica, engendra a segunda, igualmente deliberada, em que Palamão e Arcite são apresentados. Shakespeare não desperdiça qualquer esforço procurando distingui-los entre si; na verdade, como primos inseparáveis, parecem ter o mesmo caráter altivo, um tanto puritano, e são totalmente desprovidos de personalidade. Para Shakespeare, e para nós, os dois personagens são interessantes como um comentário cáustico à Londres de 1613, cidade que o dramaturgo abandonara em favor de Stratford, embora com certa hesitação, pois manteve vínculos com a capital. Em 1612, hereges e bruxos ainda eram executados, e, no ano seguinte, Sir Thomas Overbury foi envenenado, na Torre de Londres, por ordem da Condessa de Essex, por haver protestado contra o casamento da Condessa com o amante de Jaime I, Robert Carr. Como sempre, o circunspecto Shakespeare cerca de discrição e ambigüidade seus comentários, ainda que a Tebas de Creon seja, claramente, a Londres suja de Jaime I

ARCITE

Trata-se da virtude,

não respeitada em Tebas. Falo de Tebas,

cidade perigosa, a homens honrados

que nela desejarem residir,

onde o mal pelo bem se faz passar,

onde o que é bom parece mal, na certa,-

847

#HAROLD BLOOM

onde deixar de agir, exatamente, conforme os tebanos é ser estranho, é ser rechaçado.

[I.ü.]

Agir "exatamente" conforme Tebas-Londres exige é despencar do estado de inocência que Palamão e Arcite seguem a celebrar. Guerreiros ferozes e sobrinhos de Creon, embora com ele estremecidos, os dois alegram-se de sua juventude, e de ainda serem "verdes quanto a crimes da natureza". Mas são jovens patriotas, e correm a socorrer de Tebas, quando Teseu marcha contra a cidade, por mais nobre que seja a causa do invasor. Shakespeare, mais irredutível do que nunca, recusa-se a glorificar a guerra, e atribui à amazona Hipólita uma fala absolutamente chocante, quando ela e a irmã, Emília, dizem adeus a Pirito, primo e melhor amigo de Teseu, na ocasião em que segue para se aliar ao Duque no campo de batalha:

Somos soldados,- não vamos chorar quando os amigos pegam os seus elmos, ou zarpam mar afora, ou contam história de infante morto à lança, ou de mulheres que cozinham filhos - e os comeram - nas lágrimas vertidas ao matá-los.

[I.iii.]

Se formos capazes de conter o choro, diante de mães que cozinham, no caldo das próprias lágrimas, os filhos, para serem servidos no jantar, dificilmente conteremos o riso, como mecanismo de defesa. Uma vez que essa visão grotesca não causa, em Hipólita, nem pesar nem espanto, concluímos que Shakespeare, novamente, põe em prática o "efeito de distanciamento" semelhante àquele causado por Tião Andrônico, duas décadas antes. Mas T/to é uma grande paródia a Marlowe e Kid. Qual seria a justificativa da presença desse sentimento em Os Dois Nobres Parentes? A imagem monstruosa é encarada como algo meramente factual, tanto por Hipólita quanto por Emília, o que constitui mais uma

848

OS DOIS NOBRES PARENTES

indicação do distanciamento de Shakespeare, nessa peça fantástica. É extremamente difícil avaliar o fato de Hipólita não sentir ciúme da profunda amizade que existe entre Pirito e Teseu:

Os dois juntos já passaram a noite em locais perigosos e infames, expondo-se a riscos e privações,- velejaram nas piores tempestades, e, lado a lado, a morte combateram.

Entretanto, o destino os separou. O nó do seu afeto, bem atado, cego, por dedos fortes amarrado, pode esgarçar, mas não será rompido. Teseu não pode ser juiz de si mesmo, dividir ao meio a própria consciência, saber de que metade gosta mais.

[I.iii.]

Uma esposa que afirma que o casamento pode até esgarçar, mas jamais romper, o relacionamento entre o marido e o amigo mais íntimo demonstra uma impassibilidade espantosa, ainda mais porque, para Hipólita, evidentemente, a preferência de Teseu não faz a menor diferença. A resposta de Emília é, ao mesmo tempo, educada e ainda mais impassível:

"Decerto ele prefere uma metade,- / é grosseria dizer que essa metade / não és tu". A menos que esteja parodiando suas próprias incursões em histórias de ciúme, inclusive Otelo e Conto do Inverno, Shakespeare oferece-nos aqui, na consciência dessa amazona, uma perspectiva bastante distinta de qualquer outra previamente retratada em personagens femininas. Tudo isso serve de prelúdio ao trecho mais comovente escrito por Shakespeare sobre o afeto entre duas jovens. Rosalinda e Célia, amigas inseparáveis, conforme demonstrado em suas paixões, respectivamente, por Orlando e Oliver, em muito diferem de Emília e Flavina, separadas aos onze anos de idade:

849

#HAROLD BLOOM

EMÍLIA

Falas do amor de Pirito e Teseu,
um afeto maduro, bem testado,

de raízes nutridas pela ajuda
mútua e constante. Quanto a mim e à jovem
de que te falei, éramos ingênuas,
e como os elementos, sem saber
o quê, nem o porquê, mas que, no entanto,
realizam proezas, nossas almas
se harmonizavam. Tudo o que ela quis,
eu escolhi,- o que ela não queria,
sem maiores delongas, eu negava.
Quando uma flor eu trazia em meu seio -
que apenas começava a despontar -,
ela não esquecia enquanto uma igual
não trouxesse no colo imaculado,
e que, tal qual a fênix, ao morrer,
exalava perfume,- em meus cabelos,
só trazia adereços das mãos dela,-
em gala e em trajes simples eu buscava,
sempre, agradá-la,- quando eu aprendia
uma nova canção, e, livremente,
cantarolava, ela, com afinco,
a estudava, até que em sonhos a ouvisse.
Esse relato - dos mais inocentes -
assim conclui: o amor de duas jovens
pode ser mais forte do que entre os sexos.

[I.iii.

Vemos por que a Emília de Shakespeare, mais do que a de Chaucer, permanece impassível quanto ao pretendente que lhe caberá, Arcite ou Palamão. O trecho citado apresenta magnitude, impacto e complexidade singulares em Shakespeare, e merece ser mais divulgado como o *iocws dassicus*, em língua inglesa, da apologia da amizade entre duas

jo-
850

OS DOIS NOBRES PARENTES

vens. A fala de Emília é a mais apaixonada da peça, conforme Hipólita, secamente, observa. A ironia palaciana de Hipólita não diminui a pungência da homenagem prestada por Emília à falecida Flavina, mais precisamente, ao amor que as unia, ambas pré-adolescentes, uma encontrando na outra toda a sua identidade. O contraste entre essa serena união e a fúria assassina da rixa entre Palamão e Arcite, competindo por Emília, não poderia ser mais marcante. Mordazmente irônico, Shakespeare encerra a cena com um debate fraternal, tão cortês quanto desconcertante:

HIPÓLITA

Estais ofegante,
e essa tua ansiedade quer dizer
que jamais amarás homem algum
como amaste Flavina. EMÍLIA

Sim, jamais. HIPÓLITA

É pena, cara irmã,
mas em tuas palavras eu não creio,
embora nelas acredites tu,
assim como não creio em apetite
que se diz fraco e mostra-se voraz.
Decerto, irmã, se ouvidos eu te desse,
rejeitaria o braço de Teseu,

e ao seu lado não me ajoelitaria,-
porém, certa estou, mais do que a Pirito,
cabe a mim o coração desse Duque. EMÍLIA
Não sou contrária à tua opinião,
mas sigo com a minha.

[I.iii.]

A chave da interpretação do trecho está contida nas palavras "apetite / que se diz fraco e mostra-se voraz", muito ambivalentes. É quase inevitável a conclusão de que essa ambivalência está no próprio Shake-

851

#HAROLD BLOOM

speare, que, aos quarenta e nove anos, parece insinuar a descoberta de um renovado despojamento (senão com respeito ao desejo, pelo menos quanto à tirania do desejo), e expressar uma nostalgia por outras formas de amar. A complexidade sexual do autor, talvez autocriticada na elegia dedicada a Will Peter, em Os Dois Nobres Parentes, rompe barreiras, quando mais não seja, em sutis momentos de ironia, pois, ao desenvolver a relação entre Teseu e Pirito, de um lado, e Palamão e Arcite, de outro, Shakespeare evita celebrar algo semelhante ao êxtase da união entre Emília e Flavina.

O vitorioso Teseu, após capturar Palamão e Arcite, promete mantê-los prisioneiros, por razões que Shakespeare não explicita, mas que denotam um toque de possessividade sádica e homoerótica, i.e., a satisfação de ter em mãos dois grandes guerreiros derrotados. O primeiro ato chega, então, ao fim, numa estrutura circular que traz de volta, agora prontas a enterrar os restos mortais dos maridos, as três rainhas, declamando memorável e enigmático dístico:

Mundo é lugar de ruas em confronto, morte é praça de tudo que é encontro.

[I-v.]

Talvez seja essa a resposta mais direta oferecida por Shakespeare à advertência contida no Conto do Cavaleiro, de que sempre nos deparamos com quem não marcamos encontros. Em seguida, acompanhamos Palamão e Arcite à prisão, mas sendo esse trecho de autoria de John Fletcher, podemos saltá-lo, apenas salientando que os primos se apaixonam por Emília à primeira vista, assim, destruindo, para sempre, a amizade que os unia (conforme ocorre em Chaucer). Shakespeare reaparece como autor na primeira cena do terceiro ato, em que Arcite, há muito livre das grades (por influência de Pirito), caminha pelo bosque, suspirando de amor, enquanto os demais celebram a Festa da Primavera. Naquele dia fatídico, Palamão, tendo escapado do cárcere, confronta Arcite, e os dois decidem lutar até à morte, ao vencedor cabendo Emília.

Acena tem um encanto arrebatador, irreal, pois Shakespeare sobrepõe a elevada retórica palaciana dos rivais à necessidade

852

OS DOIS NOBRES PARENTES

- ana que os dois têm de se imolarem mutuamente. É difícil descrever a comédia do encontro - são raros os momentos semelhantes em outras peças, mas alguns versos de Arcite são exemplares:

A honra e a honestidade defendo e prezo, muito embora isso tu não reconheces, caro primo, e agirei com dignidade. Expressa a tua mágoa abertamente, pois falas a um parceiro, que abre portas com espírito e espada de fidalgo.

[III.i.]

Essa rica mistura de pompa e circunstância desaparece quando Fletcher assume a autoria do texto, durante o duelo, interrompido por Teseu e seu séquito, inclusive Emília. Depois que o Duque, furioso, ameaça de morte ou desterro os dois loucos erotizados, surge a idéia do tomeio, em que os oponentes têm direito de escolherem três cavaleiros,- o vencedor ganhará a mão de Emília, o perdedor e seus companheiros de equipe

serão decapitados,- assim, Teseu garante a sua dúbia satisfação. Shakespeare aproveita a chance de escrever o quinto ato (exceto a segunda cena, muito fraca, atribuída a Fletcher) e de superar Chaucer, criando para Palamão e Arcite súplicas maravilhosas e violentas, dirigidas, respectivamente, a Marte e Vênus, antes do início do tomeio. As terríveis invocações são seguidas de uma linda prece de Emília a Diana, mas que não consegue fazer frente à maldade expressa nos clamores dos guerreiros. De início, Arcite parece um chefe de torcida, animando os companheiros de equipe ("vamos lá, parceiros!") a invocar Marte: Então, suplicaremos àquele que faz do campo cisterna cheia de sangue,- uni-vos, pois, a mim, e a ele voltai os vossos espíritos.

[V.Í.]

853

#HAROLD BLOOM

OS DOIS NOBRES PARENTES

As palavras "cisterna/cheia de sangue" preparam-nos para o momento máximo da rapsódia de Arcite, quando, nitidamente, um Shakespeare que se deleita com a própria maldade vai quase longe demais para ser cômico:

Ó açoite dos tempos de infâmia, destruidor de estados putrefatos, grande juiz de títulos decrépitos, que com o sangue cura a terra enferma, e livra este planeta dessa peste que é a humanidade,- os teus sinais são, para mim, demais auspiciosos, e em teu nome marcharei com firmeza. Vamo-nos!

[V.i.]

O repúdio de Shakespeare à Londres de Jaime I, da qual ele se auto-exila, pode ser vislumbrado em meio a essas hipérboles, excessivas até para Tamerlão, o Grande, de Christopher Marlowe. Em "tempos de infâmia" prevalece a desordem, e entre os "estados putrefatos" está incluída a corte de Jaime I, decadente, podre. Curar "corn sangue" refere-se à injuriosa terapia de sangramento, e a célebre comparação entre a humanidade e a peste remete às idéias de superpopulação e contágio. O Shakespeare falstaffiano, em Henrique V dotado de ironia sutil, aqui extrapola - e muito,- todavia, o trecho serve apenas de preparação a uma expressão mais amarga do autor, superando até mesmo as invectivas de Tersites, em Tróilo e Créssida, mas que, apesar de tudo, encerra um clamor idealista. Eis Palamão celebrando Vênus:

Ó, salve, soberana dos segredos, capaz de acalmar tiranos possessos e fazê-los chorar como meninas,- que, com simples olhar, faz silenciar tambores de Marte e gritos de guerra,-

que faz aleijado largar muletas,
ao ser curado diante de Apoio,-
que é capaz de transformar reis em súditos
de seus vassallos, e fazer bailar
o que há de mais pesado,- o solteirão
agora calvo, que, na juventude,
como meninos fazem com as fogueiras,
pulou o teu fogo, aos setenta, fazes
cantar canções de amor, para o espanto
da voz rouca. Que poderes divinos
não és capaz de superar? Teu fogo
é mais quente que o de Febo,- com frio,
dizem, a caçadora deixou o arco.

Protege o teu guerreiro, que carrega
a tua canga como coroa de rosas,
embora pese mais do que o chumbo,
queime mais que a urtiga. Eu jamais

amaldiçoei tua lei, nem revelei
qualquer segredo,- jamais cortejei
esposas, nem dei ouvido à intriga.
Jamais fui descortês, em grandes festas,
corn beldades,- antes, envergonhei-me,
quando homens afetados o fizeram,-
duro com confessores, perguntei-lhes
se não tinham mãe - eu tive, mulher,
e como eles acusam as mulheres!
Contei-lhes que um velho de oitenta anos,
meu conhecido, noivara uma jovem
de catorze. Teu poder é capaz
de injetar vida ao pó,- no velho doente,
de pés inchados, dedos retorcidos
de reumatismo e olho esbugalhado,
a vida parecia uma tortura.

Nesse estado, gerou, então, o velho

854

855

#HAROLD BLOOM

um menino na bela esposa, e eu
acreditei que fosse dele, pois
ela assim jurava! Não acompanho
os que sempre se gabam de seus feitos/
desafio quem fala e nada fez,-
saúdo quem quer fazer e não pode.
Não gosto dos que espalham confidencias,
maldosamente. Amante algum jamais
suspirou com mais sentimento que eu.
Então, ó meiga deusa, em recompensa
por meu amor sincero, concedei-me
vitória no tomeio, e abençoai-me
corn um sinal da vossa proteção.

(Ouve-se música, e pombos voam pelo palco. Prostram-se ao solo e, em seguida, ajoelham-se.) O
deusa, que reinais, dos onze aos cem, nos corações mortais, que neste
mundo vindes caçar - nós somos vossa caça -, agradeço o sinal, que fortalece meu coração inocente,
e prepara meu corpo para o embate. Levantemo-nos, para reverenciarmos
nossa deusa.

(Fazem reverência.) O tempo urge.

[V.i.]

Aos sessenta e sete anos, estremeço ao ler esse trecho, em que referências às idades de setenta,
oitenta, cem anos fazem-me lembrar que Shakespeare, com quarenta
e nove anos, não parece ávido de chegar a estágios tão animadores da vida. Esse extraordinário hino
a Vênus está acima de qualquer ironia, e serve de coda, sublime,
à poesia dramática de Shakespeare, criada ao longo de um quarto de século. Como apreender
Shakespeare, em um estilo novo que nem ele próprio chegaria a

856

OS DOIS NOBRES PARENTES

desenvolver? Nenhuma metodologia crítica nos permitirá confrontar e absorver essa poesia sempre
nova, que expressa o adeus do maior poeta de todos os tempos, cuja
superioridade é tamanha que chega a sugerir uma categoria distinta de escritor. E se, ao lerem a
invocação de Palamão, os homens estremeçam (e assim deve ser), é

porque as palavras provocam uma sensação universal de culpa e vergonha. Passagem alguma, em toda a obra shakespeariana, parece-me, ao mesmo tempo, tão dolorosa e pessoal, pois Palamão fala somente pelos inocentes, como ele próprio, e não pelo resto da humanidade, inclusive Shakespeare. De súbito, Palamão é dotado de personalidade, sendo, radicalmente, diferenciado de Arcite, e do público masculino, à exceção de um pequeníssimo contingente (se é que há algum inocente na platéia). Hoje vivemos em uma cultura de culpa e vergonha, e essa fala, dotada de força impressionante, há de provocar, em muitos de nós, tanto culpa quanto vergonha, se, depois do ataque visual a que somos submetidos na presente era, ainda formos capazes de ouvir. Não me considero um crítico moralista, e minha Bardolatria decorre de uma perspectiva estética,- portanto, volto-me, agora, para uma análise mais precisamente estética dessa esplêndida fala.

O imenso poder de Vênus é descrito através de imagens grotescas e catastróficas, mas Vênus não é acusada de nos vitimar, ainda que nossos infortúnios sejam retratados de maneira contundente. Shakespeare aprendera com Chaucer a ir além da ironia,- Palamão é figura admirável, mas não sabe o que diz, e somente um perfeito exemplar do código palaciano seria capaz de falar no estranho tom de autoridade empregado por Palamão, sem que o conteúdo da fala parecesse absurdo. Se Vênus não é culpada, e se somos nós os responsáveis pela insanidade, então, cabe a pergunta (que Palamão deixa de formular): por que não conseguimos resistir à influência de Vênus, sem com isso sofrermos desastres e desgraças? Palamão pode ser, naturalmente, dotado de virtude, mas não é esse o caso da maioria de nós, na faixa que vai dos onze aos cem anos, e nada nessa peça, nem em toda a obra shakespeariana, justifica a doutrina de Paulo e Agostinho, que identifica um pecado original, de

857

#HAROLD BLOOM

natureza erótica com base em evidências reunidas a partir de Os Dois Nobres Parentes e a Elegia Fúnebre dedicada a Will Peter, o próprio Shakespeare estaria magoado o bastante para buscar a reclusão, mas esperar que alcancemos "recompensa / por [] amor sincero" não condiz com o ambivalente esposo de Anne Hathaway Palamão é um realista erótico, que avalia e descreve, com precisão, a preponderância e a influência que Vênus exerce sobre os homens, de onze a cem anos, ainda que o suplicante afirme seus méritos de casto seguidor da deusa Shakespeare não permite que qualquer nuance traia a grande ironia da fala, conforme o faz Emília, logo em seguida, Palamão poderia estar invocando Diana, pois esta é, na verdade, a sua deusa Palamão tem de Vênus uma visão dupla, Shakespeare, como a maioria de nós, é um monista erótico, mas, embora mantenha o discurso de Palamão imune à ironia retórica, confere-lhe um subentido que põe em xeque a exaltação a uma Vênus livre de culpa e de imperfeições Chaucer, a despeito do total domínio que exerce sobre a ironia, talvez não confiasse tanto em seus ouvintes (a quem lia seus poemas, em voz alta, na corte e em outros locais) como Shakespeare parece fazê-lo, embora, a meu ver, a essa altura, Shakespeare estivesse decepcionado com o público e por isso teria composto para si e para uns poucos amigos a paradoxal fala de Palamão Esse tipo de atitude jamais ensinaria a criação de novas peças, e, de fato, o trecho serve de prelúdio aos três anos de silêncio que concluíram a vida do dramaturgo O acaso é a divindade maior em Conto do Cavaleiro, Vênus, e não Marte e Diana, é a divindade maior em Os Dois Nobres Parentes Quanto à grande exortação de Palamão, mais vale atentar à canção do que ao cantor, por mais reverente que o jovem guerreiro se considere A Vênus de Palamão destrói por dentro, tanto quanto Marte destrói por fora, a litania da obliteração assume um caráter absoluto, Vênus vindo à caça de todos nós Velhos, "o que há de mais pesado", executam a dança da morte Solteirões calvos, aos setenta anos de idade, entoam, com voz rouca, canções de amor Aleijados livram-se das

muletas Diana apaixonou-se por Endimião e abandona o arco Melhor
que tudo é o ancião, de oitenta anos, noivar uma jovem
858

OS DOIS NOBRES PARENTES

de catorze, temos ainda a paródia à criação de Adão por Deus, pois Vênus é "capaz / de injetar vida
ao pó", o que resulta em impressionante fealdade, proposital,
jamais vista em Shakespeare

[] no velho doente, de pés inchados, dedos retorcidos de reumatismo e olho esbugalhado, a vida
parecia uma tortura

[Vi]

Olhos esbugalhados, pés e mãos deformados, o velho doente e safado mais parece vítima de tortura
do que alguém que se entrega aos prazeres da carne O tom de Palamão
é de escárnio, mas a imagem causa-nos verdadeiro pavor A reação mais indignada a esse trecho
provocador é de Talbot Donaldson

Em sua prece, Palamão, quando não exalta o poder de Vênus para humilhar e corromper, exalta a si
mesmo, por jamais ter flertado com a esposa de alguém, ou ter difamado
mulheres, além disso, como todo menino, não se esquece de mencionar a mãe

É, sem dúvida, o distanciamento típico de Shakespeare que evita que ele seja aqui tão-somente mera
repetição do irônico Chaucer No entanto, seguindo Chaucer, Shakespeare

atribui a vitória a Arcite, e Teseu, implacável, prepara-se para executar Palamão e os três

companheiros Porém, o cavalo de Arcite atira ao solo o cavaleiro vitorioso,
e, ferido mortalmente, o discípulo de Marte, em nobre gesto, cede Emília a Palamão Tendo

Shakespeare frisado que o coração da heroína fora enterrado com a menina

Flavina, a reviravolta do destino nos traz pouca alegria As últimas palavras proferidas na peça são
de Teseu, que, ao final, parece perceber o absurdo da situação

e, assim, confunde-se com Shakespeare

Durante um ou dois dias, observaremos luto, e assim honramos

859

#HAROLD BLOOM

o funeral de Arcite, cuja morte faz sorrir Palamão, agora o noivo, de quem, há apenas uma hora, eu
sentia muita pena, com a mesma intensidade com que me alegrava
o feliz Arcite, - sinto agora o contrário.

[V.iv.]

Esse revisionismo amigável resulta nas palavras maravilhosas que concluem o texto da peça,
quando Teseu desaparece, e o próprio Shakespeare despede-se de nós para
sempre:

Ó deuses celestiais! O que fazeis de nós! O que nos falta nos faz rir, - o que possuímos, chorar, - inda
somos crianças. Sejamos gratos pelo que temos, deixando convosco
questões que não competem a nós. Vamos, em frente, como o tempo.

[V.iv]

Não me parece que os "deuses celestiais" aqui invocados sejam Vênus, Marte e Diana, - trata-se de
algo ainda mais fantástico. Palamão, Arcite, Emília, Teseu, todas

as caricaturas são agora dispensadas, restando apenas Shakespeare e nós. Shakespeare aprendeu a
rir do que lhe faltava, e a chorar pelo que possuía: perdas e posses

são coisas tolas, como sabíamos, em nossos melhores momentos, quando éramos - ou ainda somos -
crianças. O resto não é bem silêncio, - tampouco é manter a serenidade

nos encontros imprevistos, pois seguir em frente, como o tempo, significa viver não apenas um
momento especial, mas todo o tempo que ainda resta. Nenhum outro trecho

final em Shakespeare reconforta-me mais do que esse.

860

CODA: O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

S e é válida a minha hipótese - que Shakespeare, ao inventara forma mais corrente de representação

de personagem e personalidade, em língua inglesa, ao mesmo tempo, inventou o humano, conforme hoje nos é conhecido -, então, Shakespeare também modificou, radicalmente, nossas idéias sobre sexualidade. O falecido Joel Fineman, na tentativa de entender o "efeito subjetivo" no autor, encontrou nos Sonetos o paradigma para a visão bissexual em Shakespeare (e em toda a literatura). Apesar de comprometido com as abordagens críticas em voga, que tudo atribuem à "linguagem", em vez de à pessoa do autor, Fineman é perspicaz com relação ao elo existente entre os retratos pintados por Shakespeare, de um eu interior em crescimento constante, e a assombrosa consciência que possui o poeta quanto à bissexualidade e as suas manifestações latentes.

Nesse aspecto, como em tantos outros, Shakespeare é o primeiro psicólogo, e Freud um retórico tardio. A natureza humana, Shakespeare insinua repetidas vezes, é bissexual: afinal, todos temos pais e mães. Se devemos "esquecer" nosso componente heterossexual ou homossexual, ou "lembrar" que somos dotados de ambos, tanto nos Sonetos quanto nas peças, não é questão de escolha, e raramente é motivo de ansiedade. A melancolia de Antônio, em O Mercador de Veneza, seria a grande exceção, uma vez que a sua tristeza, ao perder Bassânio para Pórcia, apresenta tendências suicidas. A esse respeito, Shakespeare era, pelo menos, céti-

861

#HAROLD BLOOM

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

co e irônico, e suas representações de bissexualidade dificilmente deixariam de expressar uma discrição irônica, mais ambígua do que ambivalente.

De modo ambíguo, Nietzsche segue Hamlet, e afirma que só conseguimos encontrar palavras para expressar aquilo que já está morto em nosso coração, de maneira que o ato de falar sempre traz consigo um certo desmerecimento. Antes de Hamlet nos ensinar a não confiar na linguagem nem em nós mesmos, a nossa condição humana era bem mais simples, embora bem menos interessante. Através de Hamlet, Shakespeare toma-nos céticos quanto aos nossos relacionamentos, porque aprendemos a duvidar dos belos discursos no campo sentimental. Se alguém consegue dizer, prontamente, ou com demasiada eloquência, o quanto nos ama, desconfiamos, pois temos Hamlet dentro de nós, assim como existe um Hamlet dentro de Nietzsche.

Já a capacidade que temos de rir de nós mesmos, com a mesma disposição que rimos dos outros, devemos a Falstaff, motivo das piadas de terceiros, e ele próprio um grande piadista. Para ser motivo de piada, a pessoa precisa aprender a lidar com o riso dos outros, absorvendo a reação alheia, para, finalmente, sobre ela triunfar, sempre com bom humor. Samuel Johnson elogiava a alegria predominante em Falstaff,- a observação procede, mas ignora as intenções nitidamente pedagógicas do personagem. O que Sir John nos ensina é a magnitude de um humor que evita a crueldade desnecessária, antes, enfatizando a vulnerabilidade de cada ego, inclusive o do próprio Falstaff.

Talvez, a personalidade feminina mais sábia criada por Shakespeare seja Rosalinda, em Como Gostais, porém a mais rica é Cleópatra, por intermédio de quem o dramaturgo nos ensina quão complexo é eros, e que é impossível separar o papel de apaixonado da realidade de se estar apaixonado. Cleópatra deixa todos perplexos, o público, Antônio e ela própria. Dotada de temperamento passional, Cleópatra é mutabilidade constante, e, para ela, a sinceridade é algo irrelevante a eros Hoje em dia, estar apaixonado é imitar Cleópatra, cuja versatilidade erótica impede a rotina e abala qualquer certeza. corn o passar do tempo - quatro séculos - a influência universal de Shakespeare, em vez de diminuir, aumentou,- parece correto observar que mais indivíduos, seja na privacidade do lar ou na escola, leram as peças shakespearianas do que a elas assistiram no teatro, ou até mesmo em versões para as telas do cinema ou da televisão.

Será que esse quadro mudará no novo século, visto que a atividade da leitura está em declínio, e Shakespeare - centro do cânone ocidental - começa a desaparecer das escolas, juntamente com o próprio cânone? Será que as futuras gerações darão ouvidos às credências de hoje, e prescindirão dos gênios, com base na idéia de que toda individualidade é uma ilusão? Se Shakespeare não passa de um resultado de processos sociais, talvez, todos os produtos sociais, passados e presentes, terão o mesmo valor estético. Em uma cultura de realidade virtual, profetizada, de um lado, por Aldous Huxley, de outro, por George Orwell, continuarão Falstaff e Hamlet a servir de paradigmas do humano? Recentemente, um jornalista, ridicularizando algo que ele próprio denominava "gênio solitário", afirmou que as três principais "idéias" da atualidade são o feminismo, o ambientalismo e o estruturalismo. Isso é confundir modismos acadêmicos e políticos com idéias, o que me leva, mais uma vez, a indagar: quem, além de Shakespeare, é capaz de continuar informando a idéia autêntica do humano? Se Shakespeare tivesse sido assassinado aos vinte e um anos, como foi Christopher Marlowe, sua carreira teria terminado com Títo Andrônico ou A Megera Domada, e sua obra-prima seria Ricardo in. Os conhecidos processos sociais teriam transcorrido nos reinos de Elisabete e Jaime, mas as vinte e cinco peças mais significativas não teriam surgido na Inglaterra renascentista. Sendo a energia social da época comum a todos os dramaturgos, e se energia social serve de parâmetro de estudo e avaliação, então, em termos de poesia dramática, os estudos culturais, sem dúvida, podem ocupar-se de George Chapman ou Thomas Heywood. O fato é que, não fosse Shakespeare, seríamos muito diferentes, pois pensaríamos, sentiríamos e falaríamos de modo diferente. Nossas idéias seriam diferentes, acima de tudo, as idéias que temos sobre o humano, pois, no mais das vezes, são idéias que pertenceram a Shake-

862

863

#HAROLD BLOOM

speare, antes de nós. Por isso não temos o Chapman feminista, o Chapman estruturalista e o Chapman ambientalista, embora que lástima! - talvez ainda tenhamos um Shakespeare ambientalista. Os textos de Shakespeare assumiram, ao longo dos dois últimos séculos, o status de uma Bíblia secular. Os estudos de natureza textual mais parecem comentários bíblicos, em escopo e criatividade, e a quantidade de crítica literária dedicada a Shakespeare chega a competir com o debate teológico sobre a Sagrada Escritura. Já não é possível, a quem quer que seja, ler tudo o que há de interessante publicado sobre Shakespeare. Embora existam críticos cujo estudo é indispensável - Samuel Johnson, William Hazlitt, talvez, Samuel Taylor Coleridge e, certamente, A. C. Bradley -, a maior parte da crítica shakespeariana, na melhor das hipóteses, atende às necessidades de uma determinada geração, em um determinado país. Tais necessidades são as mais variadas, - diretores e atores, platéias e leitores, professores e alunos não buscam, necessariamente, os mesmos meios para chegar a um entendimento de Shakespeare. Shakespeare pertence ao mundo, transcendendo nações, idiomas e profissões. Mais do que a Bíblia, que tem paralelos com o Alcorão e com os escritos religiosos hindus e chineses, Shakespeare é uma singularidade na cultura mundial, e não apenas nos teatros mundo afora.

Este livro - Shakespeare: A Invenção do Humano - é obra tardia, escrita na tradição dos críticos shakespearianos que mais admiro: Johnson, Hazlitt, Bradley e Harold Goddard, discípulo destes em meados do século XX. Procurei obter alguma vantagem do meu retardamento, repetindo a pergunta: por que Shakespeare? Ele é o cânone ocidental, e começa a se tornar o centro do cânone mundial. Conforme venho reiterando, Hamlet e Falstaff, Rosalinda e Iago, Lear e Cleópatra são, obviamente, mais do que grandes

papéis dramáticos. Fica difícil, às vezes, esquecer que Hamlet não é um herói da Antiguidade, como Aquiles ou Édipo, e que Falstaff não foi uma personalidade histórica,

864

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

como Sócrates. Quando pensamos no Diabo, lembramo-nos tanto de Iago como de Satanás, e a Cleópatra da História parece mera sombra da hipnotizadora egípcia criada por Shakespeare, a encarnação da Mulher Fatal.

A influência de Shakespeare, espantosa na literatura, é ainda maior na vida real, tomando-se, assim, incalculável, - nos últimos tempos, essa influência parece aumentar, ultrapassando o efeito de Homero e Platão, chegando a concorrer com as escrituras sagradas, ocidentais e orientais, na formação do caráter e da personalidade humana.

Os estudiosos que pretendem restringir Shakespeare ao seu contexto - histórico, social, político, econômico, racional, teatral - podem até elucidar determinados aspectos das peças, mas são incapazes de explicar a influência, absolutamente singular, que Shakespeare exerce sobre nós, e que não pode ser reduzida à situação específica do autor, em termos de tempo e lugar.

Se é que o mundo pode ter uma cultura universal, unificada, tal cultura não poderá emanar da religião. O judaísmo, o cristianismo e o islamismo têm tronco comum, mas apresentam mais diferenças do que semelhanças, e as outras grandes tradições religiosas, centradas na China e na Índia, são por demais distanciadas dos Filhos

de Abraão. Cada vez mais, a tecnologia toma-se comum ao universo como um todo, e pode até chegar a constituir um único, imenso computador, mas isso não configurará

o que entendemos por cultura. A língua inglesa já é o idioma universal, e, provavelmente, o será mais ainda no século XXI. Shakespeare, o melhor e mais importante

autor em língua inglesa, é o escritor universal, cuja obra dramática é encenada e lida em todo o planeta. Essa supremacia nada tem de arbitrária. Tem por base apenas

um dos talentos de Shakespeare, o mais belo, o mais misterioso: uma galeria de homens e mulheres inigualáveis na literatura, Iris Murdoch, cuja ambição, tão nobre

quanto inatingível, é escrever romances shakespearianos, certa ocasião, disse a um entrevistador:

"Para ser um Shakespeare, existe, é claro, um grande problema: criar inúmeras pessoas, diferentes entre si e diferentes do autor".

Evidentemente, jamais saberemos como era a pessoa de Shakespeare. Talvez estejamos enganados, mas, com efeito, acreditamos co-

ses

#HAROLD BLOOM

hecer relativamente bem as personalidades de Ben Jonson e Christopher Marlowe. Quanto à vida de Shakespeare, temos conhecimento de vários fatos públicos, mas, com

respeito a questões essenciais, nada sabemos. A palidez estudada do poeta pode ter sido uma de suas tantas máscaras, algo que lhe garantisse autonomia intelectual

e originalidade tão vastas que, não apenas os contemporâneos, mas predecessores e sucessores foram por ele bastante ofuscados. É difícil conseguir exagerar, quando

enfatizamos a liberdade interior de Shakespeare, tal liberdade inclui a extrapolação das convenções da sociedade e do palco renascentistas. Acho oportuno e necessário

avancarmos no reconhecimento dessa liberdade. É possível demonstrar que Dante, Milton ou Proust foram produtos da civilização ocidental, em seu tempo e lugar, de

modo que tais escritores constituíram o apogeu, a síntese da cultura européia, em determinadas eras e locais com Shakespeare, tal demonstração é impossível, e tal

impossibilidade não decorre de uma suposta "transcendência literária". Em Shakespeare, há sempre um resíduo, algo não explorado, por mais extraordinária que seja

a performance, mais perspicaz que seja a análise crítica, mais exaustiva a exegese acadêmica, seja no estilo antigo ou moderno. Explicar o texto shakespeariano é

exercício sem fim, qualquer pessoa ficará exaurida, muito antes que os conteúdos das peças se

esgotem Tomar Shakespeare no sentido alegórico, ou irônico, privilegiando a antropologia cultural, a história do teatro, a religião, a psicanálise, questões políticas, Foucault, Marx, ou o feminismo, funciona apenas até certo ponto Uma pessoa inteligente pode ser capaz de acrescentar ao seu cavalo de batalha uma visão shakespearana, mas será difícil realizar o contrário acrescentar a Shakespeare uma visão freudiana, marxista ou feminista Quem a isso se atrever será derrotado pelo universalismo do autor, suas peças são mais sábias do que nós, e a nossa pretensão de saber pode resultar em ignorância

Pode haver uma leitura shakespearana de Shakespeare" As peças comunicam se entre si, e essa abordagem analítica tem sido praticada por uma dezena de críticos Quero crer que ainda seja possível realizar encenações shakespearanas de peças de Shakespeare, mas há muito não me deparo com uma montagem que assim pudesse ser classificada

Este

866

CODA U uirciM-n.^.. - -

l nretende articular uma leitura shakespearana dos personagens A amáticos de Shakespeare, em parte, recorrendo a um personagem para nterpretar outro Em dados momentos, recorro a personagens criados or outros autores, especialmente Chaucer e Cervantes, mas sair de Shakespeare para melhor entendê-lo é procedimento arriscado, mesmo se nos restringirmos ao pequeníssimo grupo de escritores que não são destruídos quando comparados ao criador de Falstaff e Hamlet E até ridículo comparar personagens shakespearanos aos dos dramaturgos contemporâneos do autor, conforme demonstro ao longo deste estudo Atualmente, a noção de transcendência literária está fora de moda, mas Shakespeare a tal ponto transcende seus rivais que chega a ser absurdo tentar confinar o poeta no seu tempo, lugar e profissão Hoje em dia, os críticos não gostam de, em primeiro lugar, admitir a eminência de Shakespeare, mas desconheço outra maneira de começar a trabalhar com a obra shakespearana com Shakespeare, o espanto, a gratidão, a estupefação são as reações naturais que embasam o trabalho de qualquer um

Jacob Burckhardt, conhecido historncista - da escola tradicional -, em sua obra-prima, A Civilização Renascentista da Itália (1860), faz uma única referência a Shakespeare, no entanto, a alusão causa enorme impacto na Renascença italiana e nos senhoies feudais espanhóis Que o momento histórico era extremamente propício é indiscutível, mas as condições aplicavam-se, igualmente, a dezenas de dramaturgos da geração de Shakespeare O ponto central do argumento de Burckhardt é que "mente [como a de Shakespeare] é a mais rara dádiva dos céus" Em Basel, juntamente com o colega mais jovem, Friedrich Nietzsche, Jacob Burckhardt fez reviver para nós o antigo sentido grego do termo agomsta", a visão da literatura como contenda permanente Embora tenha iniciado a carreira, primeiro, assimilando Marlowe e, mais tarde, livrando-se dele, Shakespeare adquire tamanha força individual ao criar Falstaff e Hamlet, que é difícil estabelecer comparações entre ele e qualquer outro dramaturgo A partir de Hamlet, Shakespeare passa a competir consigo mesmo, e as peças que se seguiram indicam que o autor buscava tão-somente a auto superação

#HAROLD BLOOM

seria totalmente imune a esse tipo de egocentrismo. Atualmente, muitos críticos consideram Shakespeare o Andrew Lloyd Webber da época, interessado apenas em ganhar dinheiro, sem se incomodar com questões de posteridade. Tal noção parece-me um tanto ou quanto dúbia,- Shakespeare não era Ben Jonson, embora estivesse, frequentemente, em companhia de Jonson, mas, decerto, tinha certeza demais quanto ao próprio talento, para compartilhar da ansiedade de Jonson, ou de George Chapman, com respeito à posteridade literária. Sobre isso, como sobre tantos outros aspectos, os Sonetos de Shakespeare pouco definem, mas, em muitos deles, o desejo de sobrevivência

literária aparece claramente. Talvez Coleridge, com a intensidade transcendental de sempre, articule, melhor do que ninguém, a resposta a essa questão: "Shakespeare é a divindade de Spinoza - a criatividade onipresente".

Spinoza dizia que devemos amar a Deus sem esperar que Ele nos ame. Talvez, Shakespeare, como a divindade de Spinoza, aceitasse a homenagem do público sem dar coisa alguma em troca, talvez, Hamlet seja mesmo o verdadeiro representante de Shakespeare, cativando o amor do público, exatamente, por não querer, nem precisar desse amor-tampouco do amor de quem quer que seja. É possível que o indivíduo William Shakespeare fosse forte o bastante para prescindir do que, para o dramaturgo, equivale a amor indicações de que o aplauso será eterno. Mas um artista como Shakespeare, ousado, que, mais e mais, evitava autoplagiar-se, que utilizava o velho, invariavelmente, como meio de realizar algo radicalmente novo, parece sempre disposto a perscrutar as próprias intenções, as mais profundas, embora preocupado em manter-se à frente dos rivais. A essência da poesia, segundo Samuel Johnson, é a invenção, e, em termos de inventividade, poesia alguma se aproxima das peças shakespearianas, especialmente quanto à invenção do humano.

Eis o cerne da questão, ao mesmo tempo, foco deste livro e ponto em que divirjo de quase toda a crítica shakespeariana atual, seja de natureza acadêmica, jornalística ou teatral. É perfeitamente viável que Shakespeare não tivesse consciência da própria originalidade, no que concerne à representação da natureza humana - ou seja, da ação humana, tampouco do modo como, freqüentemente, essa ação se an-

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

" às palavras enunciadas pelos seres humanos. Podemos dizer que Marlowe e Jonson, em seus estilos, ao mesmo tempo, próprios e - terdependentes, valorizavam mais as palavras do que a ação, ou, talvez que entendiam que a função primordial do dramaturgo é mostrar e as palavras são a forma mais autêntica de ação. O aparente ceticismo de Shakespeare, que pontua o diferencial deste com relação a Marlowe e Jonson, convida-nos a considerar a hipótese de que não agimos de acordo com as nossas palavras. De início, o princípio básico da representação shakespeariana parece configurar um ceticismo mais exacerbado do que o de Nietzsche, pois, conforme Hamlet bem o sabe, só é possível encontrar palavras para se expressar o que já está morto no coração, e, conseqüentemente, Hamlet mal consegue falar sem denotar desprezo pelo próprio ato de discursar. Falstaff, sempre espirituoso, é capaz de falar sem desprezo, mas o faz com uma ironia que escapa até ao discípulo Hall. De quando em vez, ocorre-me a reflexão de que Iago e Edmundo, e não Hamlet e Falstaff, seriam os personagens mais shakespearianos, pois neles, e por intermédio deles, o hiato entre palavras e ação é explorado ao máximo. "Ceticismo", como termo filosófico, aplica-se melhor a Montaigne ou Nietzsche do que a Shakespeare, que não pode ser confinado em uma perspectiva cética, por mais ampla que seja a nossa definição do termo. O melhor analista dessa liberdade shakespeariana é Graham Bradshaw, no livro admirável, *Shakespeares Skepticism* (1987), um entre cerca de meia dúzia dos melhores livros sobre o autor, desde a obra de A. C. Bradley.

Para Bradshaw, o domínio que Shakespeare exerce sobre o distanciamento irônico é um de seus maiores talentos, ensejando um ceticismo pragmático com relação a toda e qualquer questão de valor natural". Eu alteraria um pouco essa formulação, desviando-me desse ceticismo, como, a meu ver, fez o próprio Shakespeare, ao abrir mão de todas as explicações existentes da natureza, e aceitar a indiferença da natureza. Podemos concluir que Shakespeare, dotado de grandeza natural, reconhecia a indiferença da natureza, e, assim, em última análise, a indiferença da morte. No entanto, também dotado de arte natural, Shakespeare não é indiferente, nem totalmente cético

- não é

871

#HAROLD BLOOM

crente nem niilista. Suas peças convencem-nos de tudo isso, seus personagens também, embora, em Shakespeare, a preocupação jamais seja com a Eternidade.

Às vezes, os personagens têm importância para terceiros,- porém, em última análise, sempre têm importância para si mesmos - isso se aplica até a Hamlet e Edmundo, até ao miserável Parolles, de Bem Está o que Bem Acaba, e ao amargo Tersites, de Tróilo e Créssida. Em Shakespeare, conforme Jane Austen, admiravelmente, com ele aprendeu, o valor de um personagem é conferido por outros, ou através de outros, tudo movido pela esperança de cativar. Permanecemos céticos diante da avaliação final que Hamlet faz de Fortimbrás, assim como nos causa espécie o fato de Hamlet superestimar o fiel, embora pálido, Horácio. No entanto, jamais duvidamos do valor de Hamlet, apesar de todas as dúvidas do próprio a esse respeito, pois todos os demais personagens da peça, inclusive os inimigos do Príncipe, atestam-lhe o valor.

Jamais esgotaremos as perspectivas plausíveis à análise de Hamlet, e sempre buscaremos novos ângulos, pois a grandeza e o desprendimento do personagem, mais do que, meramente, incorporá-lo à natureza, fazem-no com esta se confundir. A magnitude da consciência de Falstaff, comparável à de Hamlet, sugere que a natureza só pode absorver a mente se recorrer a Falstaff e, assim, adquirir um pouco da espirotuosidade de Sirjohn. Edmundo, erroneamente, invoca a natureza como deusa, e o verdadeiro mal por ele perpetrado é tomar a natureza uma entidade devoradora, uma (espécie de) mente que exclui quase todo tipo de afeição. Iago, que, como lhe convém, invoca uma "entidade do inferno", é bem-sucedido no brilhante propósito de destruir a única realidade ontológica de que tem conhecimento - a guerra organizada -, cujo epítome é Otelo, um deus da guerra, e colocar, no lugar da guerra organizada, um conflito anárquico, incessante, de todos contra todos, Iago procede em nome de um nada, capaz de compensá-lo por sua mágoa: ter sido preterido e rejeitado pelo único valor que jamais reconheceu - a glória militar de Otelo.

A representação que Shakespeare faz do humano não é um retorno à natureza, apesar da noção, prevalecente desde aquela época, de que

872

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

os homens, mulheres e crianças criados por Shakespeare, de certo modo, são mais "naturais" do que outros personagens dramáticos e literários. Para os apóstolos dos "Estudos Culturais", que dizem acreditar ser o ego natural uma entidade obsoleta, e o estilo pessoal uma mistificação ultrapassada, então, Shakespeare, assim como Mozart ou Rembrandt, há de despertar algum interesse, primordialmente, por possuir atributos que são comuns a todos os artistas, a despeito de sua grandeza. A descrença em um eu autônomo é uma espécie de heresia secular elitista, talvez, um privilégio da seita "Estudos Culturais". A morte do autor, invenção pós-Nietzsche de Foucault, convence sectários acadêmicos reunidos em torno de bandeiras parisienses, mas nada significa para os principais poetas, romancistas e dramaturgos da atualidade, que, quase sempre, afirmam a busca de invenções, de criações, cada vez mais pessoais. Não quero culpar Freud pelo pós-modernismo parisiense, mas acho que a sublime certeza do mestre quanto aos mecanismos internos da invenção, ficções maravilhosas, a seu ver, dotadas de existência própria, está na base da "morte do sujeito", conforme a noção pode ser encontrada nos profetas pós-estruturalistas do Ressentimento. Se o ego pode ser afirmado ou negado com igual facilidade, o ser toma-se algo culturalmente descartável.

O que aconteceria a Sirjohn Falstaff, se lhe negássemos um ego? A pergunta é duplamente divertida, pois alguns, dando de ombros, diriam - "E daí? Falstaff não é

só linguagem?" -, enquanto outros diriam que a representação de uma personalidade tão marcante abala qualquer ceticismo quanto à realidade do ego. Sir John, certamente, não esboça qualquer dúvida quanto à realidade da própria personalidade,- a energia interior do personagem impede hesitações hamletianas de natureza ontológica. Percebemos em Falstaff uma imensa sensação de perda,- no fundo, ele acredita que vai morrer em consequência de afeições não correspondidas. Empson, decidido a não ser sentimentalista com Sir John, tentou demonstrar que esse grande comediante é um temerário e poderoso Maquiavel. Empson era um grande crítico, mas esqueceu-se de que os grandes Maquiavéis shakespearianos - Iago e Edmundo - sabem que são ontologicamente nulos, mal que não aflige Falstaff. Em

873

#HAROLD BLOOM

termos de autoconhecimento e vitalismo, Falstaff é, sem dúvida, filho da Mulher de Bath. Ele bem gostaria que Henrique V o tomasse rico, mas o sofrimento mortal incorrido pela rejeição não é, essencialmente, uma catástrofe material. Será possível avaliar a universalidade de Shakespeare, a sua singularidade? Admito que o Shakespeare norte-americano não seja o britânico, tampouco o japonês, ou o norueguês, mas reconheço algo em Shakespeare que sempre sobrevive à migração da obra de um país a outro. Contrariamente às atuais desmitificações de grandeza cultural, continuo a insistir que Shakespeare nos inventou (a todos nós), mais do que nós o inventamos. Acusar Shakespeare de ter inventado, por exemplo, Newt Gingrich ou Harold Bloom não implica, necessariamente, a atribuição de valor dramático a Gingrich nem a Bloom,- trata-se apenas de ver Newt como paródia de Graciano, em O Mercador de Veneza, e Bloom como paródia de Falstaff. Um historicista neófito descartaria essa hipótese, classificando-a como política de identidade, mas, para mim, trata-se de prática corrente da platéia do Teatro Globe, e do próprio Shakespeare, que nos mostra Ben Jonson em Malvílio, Christopher Marlowe em Edmundo, e William Shakespeare em... a escolha é do leitor. Nas peças shakespearianas, dramaturgos são apresentados como amadores, embora inspirados: Peter Quince, Falstaff e Hal, Hamlet, Iago, Edmundo, Próspero,- não creio que Shakespeare, altamente profissional, tenha algum porta-voz nesse grupo tão eclético. Os únicos papéis que ele, com certeza, representou foram o do Fantasma, em Hamlet, e o do velho Adão, em Como Gosta/s. Supõe-se que fizesse outros papéis de idosos, e cabe a indagação: quantos reis ingleses teria ele representado? Vários críticos, sugestivamente, consideram Shakespeare uma espécie de "Ator Rei", assediado por imagens semelhantes àquelas assumidas por Falstaff e Hal, quando invertem papéis no esquete improvisado em Henrique IV. Talvez Shakespeare atuasse como Henrique IV,- não sabemos. A profissão de ator era para Shakespeare, sem dúvida, destino equívoco, ativi-

874

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

é que trazia certo embaraço social. Não sabemos até que ponto estabelecer paralelos entre a vida do poeta e o ciclo de sonetos por ele escrito, mas a crítica já apontou, a meu ver, de modo convincente, que o relacionamento de Falstaff e Hal é comparável ao relacionamento apresentado nos Sonetos entre o poeta-persona e o patrono - e possível amante Conde de Southampton. Seja qual for a experiência que Shakespeare teve com Southampton, obviamente, a mesma apresentou um lado negativo, fazendo-o lembrar, com muito sofrimento, que, na verdade, era um ator e não um rei.

Por que Shakespeare? Ele não deve ter pretendido fazer de seus personagens e público filhos seus, mas o fato é que o dramaturgo gerou o futuro, e não apenas o futuro do teatro, nem mesmo apenas o da

literatura. A única questão humana de peso que Shakespeare não trata é a religião, seja como prática ou como teologia. Embora, para garantir a sua segurança pessoal, Shakespeare evitasse polêmicas políticas e religiosas, sua obra tem exercido considerável influência na esfera política, embora em menor escala do que nas esferas psicológica e moral (por mais circunspeto que fosse em questões de moralidade, pelo menos à sua maneira). Não apenas criador de personalidades como também de linguagem, Shakespeare, por assim dizer, desmancha e remodela a representação do ser, através da linguagem e na linguagem. Essa asserção constitui o cerne do presente livro, e estou ciente de que, para muitos, há de parecer desmedida. Mas é verdadeira, estando, hoje em dia, apenas ofuscada, pois passamos a prestar pouca atenção ao efeito causado pela literatura na vida,- nesses tempos nefastos, professores universitários de literatura ensinam de tudo, menos literatura, e analisam Shakespeare em termos semelhantes àqueles utilizados em estudos de seriados de televisão, ou da incomparável Madonna. O que é exibido na TV, ou o que se passa com Madonna, é análogo aos espetáculos de lutas entre cães e ursos, ou mesmo às execuções públicas, no período Elisabetano,- Shakespeare, decerto, foi e é popular, mas não era cultura popular", nem na Renascença inglesa nem agora, pelo menos não no estranho sentido corrente, de algo que, mais e mais, pode ser visto como um oxímoro.

875

#HAROLD BLOOM

Por que Shakespeare? Quem poderia substituí-lo, como artista que representa seres humanos? Dickens possui um pouco da universalidade de Shakespeare, mas os grotescos de Dickens, e até mesmo as figuras normativas por ele criadas, são caricaturas, mais no estilo de Ben Jonson do que de Shakespeare. Cervantes aproxima-se mais, como verdadeiro rival: Dom Quixote equipara-se a Hamlet, e Sancho Pança pode fazer frente a Falstaff, mas onde estão, em Cervantes, os equivalentes a Iago, Macbeth, Lear, Rosalinda, Cleópatra? Chaucer, creio eu, chega um pouco mais perto, sendo, na verdade, um autêntico precursor de Shakespeare, mais influente na criação de Falstaff e Iago do que Marlowe e Ovídio o seriam, com relação a qualquer outra personagem shakespeariana. Indubitavelmente, lemos a obra dramática, ou vamos ao teatro vê-la encenada, à procura de algo mais do que personalidade,- a maioria dos seres humanos é solitária, e Shakespeare foi o poeta da solidão, e da visão que a solidão tem da mortalidade. Estou convicto de que a maioria de nós lê literatura dramática e vai ao teatro em busca de outras personalidades. Quando buscamos a nós mesmos, rezamos, meditamos, recitamos um poema lírico, ou mesmo sucumbimos à solidão. Em última análise, Shakespeare é importante porque, mais do que ninguém, oferece-nos personalidades que parecem maiores e mais detalhadas do que a de qualquer amigo(a) íntimo(a) ou amante. Não creio que isso faça de Shakespeare um substituto da vida, que, infelizmente, tantas vezes parece um substituto inadequado de Shakespeare. A astuta observação de Oscar Wilde, de que a natureza imita Shakespeare, "suando a camisa" para fazê-lo, é a orientação mais esclarecedora dessas questões. O mundo toma-se melancólico, murmurava Oscar, porque um boneco, Hamlet, ficou triste. Outros poetas criaram um heterocosmo, uma segunda natureza, e.g., Spenser, Blake e Joyce. Shakespeare é uma terceira realidade, nem natureza, nem segunda natureza. Esse terceiro reino é "imaginai", em vez de real, ou imaginário. com o termo "imaginai", quero qualificar a idéia que Shakespeare tem de uma determinada peça, conceito desenvolvido por inúmeros estudiosos, a partir do trabalho

de Anne Barton. Embora uma crescente inquietação, aos poucos, desgastasse parte da satisfação que o teatro

876

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

- a Shakespeare, a confiança do autor em sua própria capacidade de caracterização, de certo modo, substituíam o prazer do contato (cada vez menor) com o público.

Nos desenganos de Shakespeare, encenação e devassidão se misturam, e ele retrocede diante dessa mescla, deixando apenas a sugestão de que as próprias peças, i.e., artificios, são imitações fantasmagóricas de realidades sórdidas. Mas, e aquelas célebres sombras homens e mulheres que habitam as "comédias sombrias", as grandes tragédias e as tragicomédias que nós (não Shakespeare) chamamos de "romances"? Voltar-se contra a representação é retomar a polêmica de Platão contra os poetas, mas a verdade é que não se percebe qualquer elemento transcendental na reação dialética observável em Shakespeare com respeito às sombras. Na dramaturgia shakespeariana, o transcendentalismo costuma estar presente apenas em momentos de partida, quando, por exemplo, ouvimos a música do deus Hércules abandonar o protegido, Antônio.

Shakespeare, mesmo nos momentos mais sombrios, reluta em abandonar os protagonistas. Não podemos imaginá-lo como Ben Jonson, que reuniu as peças de sua própria autoria em um grande fôlho, mas também não podemos dizer, absolutamente, que Próspero seja uma figura inexpressiva. Hoje em dia, não vemos o mago criado por Shakespeare bem retratado nos palcos, pois, no mais das vezes, é apresentado como um perplexo colonizador branco que não sabe lidar com um rebelde heróico de tez negra (ou até mesmo dois rebeldes negros, se a fantasia criada por George C. Wolfe - Ariel como uma intrépida negra - for contagiosa). Contudo, Próspero será sempre uma imagem da satisfação de Shakespeare (por mais equívoca) quanto à sua própria magia, capaz de criar pessoas.

Leeds Barroll, corrigindo, de maneira convincente, a cronologia da obra de Shakespeare, argumenta que o dramaturgo produziu Rei Lear, Macbeth e Antônio e Cleópatra em cerca de um ano e dois meses, entre 1606 e 1607. Esse ritmo extraordinário, ainda segundo Barroll, era perfeitamente normal em Shakespeare, que escreveu vinte e sete peças em dez anos,

877

#HAROLD BLOOM

de 1592 a 1602 Mas não deixa de causar impacto a idéia de Rei Lear, Macbeth e Antônio e Cleópatra terem sido escritas em apenas catorze meses Na verdade, toda vez que leio Rei Lear, fico atônito ao pensar que um ser humano pudesse escrever tamanha catástrofe cosmológica, mesmo se dispusesse de tempo ilimitado para fazê-lo

Tal noção leva-me àquilo que serve de base à Bardolatna shakespeariana, atualmente, tão fora de moda existe algo sobrenatural em Shakespeare, assim como em Miguel

Ângelo ou Mozart A facilidade com que Shakespeare trabalhava, comentada pelos próprios contemporâneos, é algo que o distingue As motivações econômicas e sociais que o instigavam eram, basicamente, as mesmas que se aplicavam, por exemplo, a Thomas Dekker ou John Fletcher O mistério de Shakespeare, sugere Barroll, não é escrever três tragédias em sessenta semanas, mas o fato de as três serem Rei Lear, Macbeth e Antônio e Cleópatra

Certa vez, fui repreendido por um velho amigo, Robert Brustem, diretor do Teatro Norte-Americano de Repertório, da Universidade de Harvard, por ter expressado preferência por leituras públicas das peças shakespearianas, com relação a recentes interpretações cinematográficas e teatrais das mesmas Obviamente, o ideal é assistir a encenações teatrais do texto, mas como, no presente, as obras de Shakespeare são, quase sempre, mal dirigidas e suavemente encenadas, talvez seja preferível ouvir uma boa leitura a ver uma montagem ruim Ian McKellen faria um esplêndido Ricardo III, mas se o diretor

insistir que McKellen retrate Ricardo como Sir Oswald Mosley, o futuro Hitler inglês, da minha parte, prefiro ouvir o extraordinário ator apenas ler o papel De outro lado, Laurence Fishbourne é uma figura impressionante, mas durante quanto tempo suportaríamos ouvi-lo em uma leitura dramática do papel de Otelo? Os textos de Shakespeare são como partituras musicais que precisam ser executadas por meio da encenação, mas se o teatro está em ruínas, não será a recitação pública preferível à paródia não intencional?

E lugar-comum a noção de que há mais massa crítica sobre Shakespeare do que sobre a Bíblia Para nós, hoje em dia, a Bíblia é o mais complexo dos livros Paradoxalmente, Shakespeare não é difícil, é

878

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

cessível a qualquer um, sendo capaz de provocar infinitas interpretações A razão principal disso, dito da maneira mais simples, é a infinita inteligência de Shakespeare

Os principais personagens por ele criados

- multifacetados, e alguns ainda esbanjam intelecto Falstaff, Rosalinda Hamlet, Iago, Edmundo São mais inteligentes do que nós, comentário que a qualquer crítico de orientação formalista ou historicista vai parecer banal Mas as criaturas refletem, diretamente, o criador a inteligência de Shakespeare é mais abrangente e aguçada do que a de qualquer outro escritor Em Shakespeare, realização estética não pode ser separada de força cognitiva Talvez seja esse o motivo da reação diversa dos filósofos Hegel e Nietzsche o celebravam, já Hume e Wittgenstein consideravam-no superestimado, possivelmente, porque um ser humano inteligente como Falstaff ou Hamlet não lhes parecesse viável Falstaff é, a um só tempo, um cosmo e um indivíduo, Hamlet, mais enigmático, é indivíduo e rei em potencial O enganador, o Maquiavel, Príncipe Hal, com certeza, é um indivíduo, e toma-se um grande rei, mas, interiormente, é bem menor do que Falstaff, Hamlet ou até mesmo Rosalinda Iago e Edmundo são profundos como abismos

A D Nuttall, um dos meus heróis da crítica shakespeariana, elucida-nos, de modo magistral

Shakespeare não pretende resolver problemas e, portanto, não esclarece os dilemas (talvez, por isso, Hume e Wittgenstein subestimassem o criador de Falstaff e Hamlet)

Como Kierkegaard, Shakespeare expande a nossa visão dos enigmas da natureza

humana Freud, querendo ser cientista, equivocadamente, reduziu a própria genialidade Shakespeare não reduz os personagens às suas supostas patologias ou romances

familiares Em Freud, somos predeterminados, e de modo mais ou menos previsível Em

Shakespeare, conforme demonstra Nuttall, somos predeterminados de tantas maneiras

diferentes que a própria diversidade da predeterminação se torna uma liberdade A comunicação

indireta, método de Kierkegaard, tão bem explicado por Roger Poole,

foi

aprendida com Hamlet Talvez Hamlet, como Kierkegaard, tenha vindo ao mundo para ajudar a

salvá-lo do reducionismo Se Shakespeare oferece-nos a possibilidade de

uma salvação secular, em parte, é porque nos auxilia a manter distantes os

879

#HAROLD BLOOM

filósofos que têm a pretensão de explicar a nossa existência, como se não passássemos de trapalhadas que precisam de esclarecimento.

Observei, anteriormente, que devemos desistir da busca estéril de tentar acertar sempre em nossas conjecturas sobre Shakespeare, e até mesmo da busca irônica celebrizada

por Eliot: tentar "errar" em nossa avaliação de Shakespeare, ainda que com originalidade. Sempre encontraremos novos significados em Shakespeare, mas jamais o significado

final,- é como a busca do "sentido da vida". Wittgenstein, juntamente com a crítica formalista, teatral, historicista, afirma que Shakespeare e a vida não são a

mesma coisa, mas, no mundo inteiro, o público, passados quatro séculos, pensa o contrário, sendo difícil refutá-lo. Ben Jonson, amigo e contemporâneo mais astuto de Shakespeare, inicialmente, insiste que o poeta carece de arte, mas, depois da morte de Shakespeare, revê essa posição. Para orientar os atores sobre o trabalho de editoração do Primeiro Fólho de Shakespeare, Jonson deve ter lido, pela primeira vez, cerca de metade do cânone, e parece ter chegado à visão shakespeariana de que "a arte é a própria natureza". David Riggs, biógrafo de Jonson, defende-o da acusação que lhe faz Dryden, de ter sido insolente com Shakespeare, e demonstra como o poeta-dramaturgo de forte orientação neoclássica muda de opinião ao tomar conhecimento da obra completa de Shakespeare. O que Jonson descobre, e celebra, é o que leitores e espectadores comuns estão sempre descobrindo: os personagens shakespearianos são tão artísticos que parecem absolutamente naturais.

O poder de cognição de Shakespeare é o que há de mais difícil de ser apreendido e admitido pelos estudiosos. Mais do que qualquer outro escritor - poeta, dramaturgo, filósofo, psicólogo ou teólogo -, Shakespeare refletia, continuamente, sobre as questões que o interessavam. Isso tanto o toma precursor de Kierkegaard, Emerson, Nietzsche e Freud, como de Ibsen, Strindberg, Pirandello e Beckett. Trabalhando como dramaturgo, de início, sob o regime de Elisabete I, depois, de Jaime I, Shakespeare, necessariamente, apresenta as suas reflexões de

880

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

odo oblíquo, raramente permitindo a presença de um representante, u porta-voz, entre seus personagens. Mesmo quando tal figura existe, não sabemos quem ela seja.

O falecido romancista Anthony Burgess acreditava ser Sir John Falstaff o maior porta-voz de Shakespeare. Devoto de Falstaff, revoltado contra os romancistas ingratos

corn Sir Iohn gostaria de concordar com Burgess, mas não tenho como saber se ele está certo. Às vezes, penso que encontrei Shakespeare em Edgar, talvez porque encontre

Christopher Marlowe em Edmundo, mas disso não consigo convencer nem a mim mesmo. Talvez, personagem algum

nem Hamlet, nem Próspero, nem Rosalinda - fale pelo próprio

Shakespeare. Talvez, a voz extraordinária que ouvimos nos Sonetos seja tão ficcional quanto qualquer outra em Shakespeare, embora não creio

ser esse o caso.

Shakespeare contempla quase todos os conceitos "tradicionais" do seu tempo, mas não se deixa levar por nenhum deles. Quem está sempre a ler as peças e a refletir

sobre as montagens a que assiste, dificilmente, chegará à conclusão de que Shakespeare era protestante, ou católico, ou mesmo um cristão cético. A sensibilidade

shakespeariana é secular, não religiosa. Marlowe, o "ateu", tinha temperamento mais religioso do que Shakespeare, enquanto Ben Jonson, dramaturgo tão secular quanto

Shakespeare, pessoalmente, era mais religioso que o rival (ainda que de modo espasmódico).

Sabemos que Jonson preferia Sir Francis Bacon a Montaigne,- não creio

que Shakespeare aqui concordasse com Jonson. Montaigne pode ser visto como uma espécie de ligação tênue entre Shakespeare e Molière, o único elemento que os dois

dramaturgos teriam em comum. O lema de Montaigne - "Que sei eu?" - seria epígrafe bastante adequada aos dois.

Quase todo o conhecimento de Shakespeare (que parece imensurável) foi gerado a partir dele mesmo. Admito que as relações com Chaucer e Ovídio sejam tangíveis, e

a "contaminação" de Marlowe, até ser expurgada pelo triunfal surgimento de Falstaff, foi grande. Exceto esses três poetas, e uma relação de natureza meramente alusiva

corn a Bíblia, Shakespeare não depende de autoridades, ou de autoridade. Quando nos deparamos com as grandes tragédias - Hamlet, Otelo, Rei

#HAROLD BLOOM

tragicomédias - ou romances, conforme hoje as chamamos - tratam a morte de maneira ainda mais original do que as grandes tragédias. Talvez todo soneto, em última análise, erótico apresente uma tendência elegíaca,- os de Shakespeare delineiam as sombras da própria morte. O embaixador da morte junto a nós é Hamlet,- figura alguma, ficcional ou histórica, envolve-se com mais profundidade nessa região desconhecida, a menos que comparemos Hamlet a Jesus. Independentemente de classificarmos Shakespeare como "natureza" ou "arte", a singular distinção do poeta procede: ele nos ensina a natureza da morte. Alguns dizem que isso ocorre porque os textos de Shakespeare são como uma escritura secular. A meu ver, de fato, os escritos de Shakespeare (ou de Montaigne) prestam-se mais a essa classificação do que os de Freud, Marx, ou dos franco-heideggerianos ou franco-nietzschianos. A literatura de Shakespeare é, praticamente, única, ao combinar entretenimento e sabedoria. Que o mais prazeroso dos escritores seja, também, o mais inteligente é noção que nos deixa perplexos. Tantas das nossas "crenças rachadas" (conforme dizia William Blake) são demolidas por Shakespeare, que até mesmo uma breve listagem das mesmas será instrutiva: afetivo x cognitivo,- secular x sagrado,- entretenimento x instrução,- papéis dramáticos x personagens e personalidades,- "autor" x "linguagem",- história x ficção,- contexto x texto,- subversão x conservadorismo. Shakespeare, em termos culturais, é a nossa maior contingência,- Shakespeare é a história cultural que nos predetermina. Complexa, essa verdade toma vã as nossas tentativas de inserir Shakespeare em conceitos antropológicos, filosóficos, religiosos, políticos, psicanalíticos ou "teórico-parisienses", de qualquer tipo. Antes, estamos nós inseridos em Shakespeare, sempre muito à nossa frente, aguardando por nós.

Está em voga na academia tentar desmerecer a genialidade de Shakespeare, argumentando que o mito não passa de uma conspiração cultural, uma imposição do imperialismo britânico, portanto, uma arma do Ocidente contra o Oriente. No rastro desse argumento surge uma proposição ainda mais tola: que, como poeta-dramaturgo, Shakespeare não é melhor nem pior do que Thomas Middleton ou John Webster. Daí, parte-se para sandices: Middleton teria escrito Macbeth, Sir Francis

884

CODA O DIFERENCIAL SHAKESPEARIANO

Bacon ou o Conde de Oxford teriam escrito todas as peças de Shakespeare ou verdadeiros contingentes de dramaturgos as teriam escrito, começando por Marlowe e terminando com John Fletcher. Embora, na academia, o feminismo, o marxismo, o lacanianismo, o foucaultianismo, o derridaísmo etc. sejam mais respeitados do que o baconismo e o oxfordismo, tais fenômenos são semelhantes, e nada contribuem à apreciação crítica de Shakespeare. Este livro partiu de uma posição contrária a quase todas as atuais abordagens críticas e pedagógicas anglo-americanas à obra de Shakespeare,- procurei referir-me a tais abordagens o mínimo possível, porque em nada auxiliam o leitor ou espectador de mente aberta e honesta, na busca de mais conhecimento a respeito de Shakespeare.

A roda da Fortuna, do Tempo e da Mutação gira, em Shakespeare, perpetuamente, e uma apreciação adequada da obra deve partir desses "giros", que servem de base para a construção dos personagens. Em Dante, os personagens não têm como evoluir,- em Shakespeare, conforme já destaquei, aproximam-se mais dos de Chaucer, e parecem dever mais à visão mutável de Chaucer, com respeito ao ser humano, do que à de qualquer outro autor, inclusive conforme constatado nos personagens bíblicos ou em Ovídio, o poeta latino mais admirado por Shakespeare. Estudando o efeito de Ovídio em Shakespeare, no livro *The Gods Made Flesh*, Leonard Barkan comenta: "Muitas das grandes figuras da poesia de Ovídio definem a si mesmas através do esforço de inventar novas

linguagens". Quase sempre, as metamorfoses, em Shakespeare, estão relacionadas à busca constante do dramaturgo no sentido de encontrar uma linguagem própria para cada personagem principal, e para vários dos personagens secundários, uma linguagem que seja capaz de mudar à medida que o personagem muda, de vagar à medida que o personagem vaga. Reviravoltas, em Shakespeare, geralmente, recorrem à imagem tradicional da roda, às vezes associada às incontidas extravagâncias da Fortuna.

O público da época de Shakespeare elegeu Falstaff seu personagem predileto, colocando-o acima até de Hamlet. A roda da Fortuna parece aqui pouco relevante,- Falstaff é derrotado por dedicar ao Príncipe Hal,

885

#HAROLD BLOOM

equivocadamente, um amor paterno. Hamlet morre ao final de um

j

quinto ato em que lograra transcender todas as suas identidades anteriores na peça. Falstaff, portanto, é ludibriado pelo amor, não pela Fortuna, enquanto Hamlet é vitimado, ludibriado, por si mesmo, agindo pelo pai adotivo, o bobo Yonck. Acertadamente, as figuras antitéticas, Lear e Edmundo, invocam a imagem da roda, embora com propósitos e efeitos diferentes. As peças de Shakespeare são as rodas da nossa vida, e a todos nós ensinam, sejam nós ludibriados pelo tempo, pelo amor, pela Fortuna, por nossos pais, ou por nós mesmos.

PALAVRA FINAL: A EVIDENCIAÇÃO

Saúdo-te no início de uma grande carreira, que deve ter passado por longa gestação, algures, para já iniciar assim.

Emerson escreve a Whitman, em 1855

A "gestação" que Emerson identifica, no início da carreira de Whitman, nada tem a ver com contexto, conforme o termo é definido por historiadores da literatura no século XX, isto é, a história política, social ou intelectual em que obras literárias se encaixam.

Emerson refere-se a uma gestação de caráter temporal, um tempo prévio de história poética, não institucional,- talvez possamos dizer que a historiografia dessa gestação esteja escrita na própria poesia. Como resultado desse processo, determinados aspectos de uma obra literária são evidenciados, postos em primeiro plano. Qual seria a longa gestação de Sir John Falstaff, do Príncipe Hamlet ou de Edmundo, o Bastardo? Um crítico de orientação formal ou textual talvez negasse a existência de qualquer tipo de "gestação", interessando apenas pelas palavras. Um crítico que se interesse pelo contexto, um historicista, talvez reconhecesse apenas a existência do contexto, negando qualquer processo de evidenciação. Ao longo deste livro tenho argumentado que Shakespeare inventa (ou melhor, aperfeiçoa, seguindo Chaucer) um estilo de representação que depende, exatamente, da evidenciação dos personagens.

Shakespeare espera que o público seja

887

#HAROLD BLOOM

PALAVRA FINAL A EVIDENCIAÇÃO

capaz de deduzir como Falstaff, Hamlet e Edmundo chegaram a ser aquilo que são, ou seja, seus talentos, suas obsessões, suas ansiedades. Não me interessa indagar o que toma Falstaff tão espirituoso, Hamlet tão céptico, Edmundo tão frio. Os mistérios, os enigmas da personalidade ficam um pouco à margem do processo de evidenciação realizado por Shakespeare.

A arte literária de Shakespeare, a mais apurada de todos os tempos, é tanto a arte do excesso quanto da omissão. As peças são excepcionais quando elípticas. Otelo ama Desdêmona, mas parece não desejá-la sexualmente, uma vez que ignora a situação concreta da virgindade da jovem, e sequer chega a deitar-se com ela. Como se comportam Antônio e Cleópatra na intimidade? Por que Macbeth e sua feroz Lady não têm filhos?

O que tanto aflige Próspero, levando-o a abandonar os poderes mágicos, e a dizer que, depois de reconquistar o seu ducado, um a cada três pensamentos será dedicado ao túmulo? Por que todos se comportam como idiotas em Noite de Reis, e como loucos em Medida por Medida? Por que Shylock é compelido a aceitar a conversão ao cristianismo, e por que é Malvólio atormentado de modo tão intenso? Para responder a essas perguntas, é preciso considerar o processo de evidenciação. Início com Hamlet, em parte, porque acredito que Shakespeare iniciou a sua obra dramática com o Príncipe da Dinamarca, pois não existe o Ur-Hamlet atribuído a Thomas Kyd, e, provavelmente, já em 1588, havia uma primeira versão de Hamlet, de autoria do próprio Shakespeare. Outro motivo para iniciar com Hamlet é que a peça, ao contrário do que pensava T. S. Eliot, é, sem dúvida, a obra-prima de Shakespeare, cognitiva e esteticamente o ponto alto de sua arte.

Na versão final de Hamlet, encontramos o Príncipe em Elsinore, tendo deixado Wittenberg, onde estudava em companhia dos colegas Rosencrantz, Guildenstern e Horácio.

Menos de dois meses se passaram desde a morte súbita do Rei, seu pai, e há apenas um mês a Rainha, sua mãe, casou-se com o tio de Hamlet, que ora se encontra em poder da coroa. Os críticos precipitam-se, concluindo que a melancolia de Hamlet resulta desses traumas, e da revelação feita pelo Fantasma, de que

1

Cláudio é marcado pela maldição de Caim. No entanto, a longa estadiação de Hamlet na vida e na carreira de Shakespeare, e na própria ca SUgere algo bastante diverso.

O mais extraordinário de todos os personagens shakespearianos (incluindo Falstaff, Iago, Lear e Cleópatra) é, entre tantas outras coisas, um filósofo desesperançado cuja principal reflexão versa sobre a relação conflitante entre propósito e memória. E o campo por ele escolhido para investigar essa relação é o teatro, sobre o qual demonstra possuir o conhecimento de um profissional, e as opiniões formadas de um dramaturgo experiente. Na prática, Wittenberg é Londres, e os palcos londrinos são, certamente, a universidade de Hamlet. Temos a oportunidade de ver a sua arte dramática em ação, a serviço de sua filosofia que vai além do ceticismo de Montaigne, e, assim, inventa o niilismo ocidental.

O discípulo mais aplicado de Hamlet é Iago. Conforme já salientei, Harold Goddard, iluminado crítico shakespeariano, hoje tão esquecido, observou que Hamlet é seu próprio Falstaff. Eu acrescentaria que Hamlet é seu próprio Iago. Segundo A. C. Bradley, Hamlet é o único personagem de Shakespeare dotado de capacidade para escrever a peça na qual está inserido. Eu acrescentaria que Hamlet poderia escrever Otelo, Macbeth e Rei Lear. Existe uma espécie de fusão entre Hamlet e Shakespeare, o autor trágico, embora eu não queira dizer que Hamlet represente Shakespeare, mais do que Ofélia, ou qualquer outro personagem,- antes, Hamlet, ao assumir a função de Shakespeare, como dramaturgo-ator, adquire o poder de fazer de Shakespeare seu portavoz, seu Ator Rei que lhe segue as instruções. Isso é bem diferente da idéia de Hamlet servir de porta-voz a Shakespeare. Ao contrário, a criatura apodera-se do criador, e Hamlet explora a memória de Shakespeare, com propósitos que pertencem mais ao Príncipe da Dinamarca do que a William Shakespeare, o homem. Por mais paradoxal que isso pareça, Hamlet "deixa de lado" o ser empírico de Shakespeare, e assume seu ser ontológico.

Não creio que Shakespeare tenha assim planejado, ou mesmo que pretendesse tudo isso, mas acho que, percebendo o desencadeamento do processo, o poeta o tenha deixado correr livremente. A evidenciação de Hamlet, como pretendo demonstrar, depen-

889

#HAROLD BLOOM

de, inteiramente, de conclusões e inferências tiradas da peça em si, a vida de Shakespeare fornece poucas indicações capazes de auxiliar o nosso entendimento do personagem

Presumivelmente, Shakespeare leu Montaigne na tradução de Flóno Nada pode parecer tão shakespeano como o clímax da obra de Montaigne, o grande ensaio, intitulado "Sobre a Experiência", composto em 1588, quando, creio eu, Shakespeare terminava o primeiro Hamlet Montaigne diz que somos vento, mas o vento é mais sábio que nós, pois gosta de fazer barulho e se agitar, e não anseia por solidez e estabilidade, valores que lhe são estranhos Sábido como o vento, Montaigne tem uma visão positiva das pessoas que sofrem mutações, metamórfica e surpreendentemente livres Montaigne, como os grandes personagens shakespeanos, passa por mutações porque é capaz de ouvir a si mesmo Ao ler seus próprios textos, Montaigne toma-se precursor de Hamlet na representação da realidade nele próprio e através dele Torna-se, também, precursor de Nietzsche, ou, talvez, amalgamado a Hamlet, configure um precursor misto cuja presença pode ser constatada no autor de Além do Bem e do Mal e O Crepúsculo dos ídolos O homem empírico de Montaigne evita arroubos dionisíacos, bem como as deprimentes quedas subsequentes De modo memorável, Nietzsche apreendeu esse aspecto de Hamlet na obra O Nascimento da Tragédia, em que a hipótese defendida por Colendge, de que Hamlet (como o próprio Colendge) pensava demais, é cabalmente refutada, em favor da verdade Hamlet pensa bem demais Cito, novamente, o trecho em questão devido à sua perene validade O arroubo do estado dionisíaco, com a conseqüente aniquilação das restrições e dos limites da existência, contém, enquanto perdura, um elemento letárgico no qual submergem todas as experiências pessoais do passado Esse hiato de consciência separa a realidade cotidiana da dionisíaca Porém, tão logo ressurge na consciência, a realidade cotidiana provoca náusea um estado de espírito ascético, debilitado dessa condição Nesse sentido, o indivíduo dionisíaco assemelha-se a Hamlet

890

PALAVRA FINAL A EVIDENCIAÇÃO

ambos têm visão profunda, que lhes permite enxergar a verdadeira essência das coisas, ambos adquiriram conhecimento, e a náusea decorrente inibe-lhes a ação, e qualquer ação da parte deles seria incapaz de alterar a eterna natureza das coisas, consideram ridículo, ou humilhante, o fato de serem chamados a corrigir um mundo que está fora de eixo O conhecimento aniquila a ação, a ação depende dos véus da ilusão eis a doutrina de Hamlet, e não essa balela do sonhador que pensa demais e que, devido a um excesso de opções, não consegue agir Não é a reflexão - absolutamente -, mas o conhecimento, a percepção da verdade terrível, que interfere com a motivação de agir, tanto em Hamlet como no indivíduo dionisíaco Reconhecer que, para Hamlet, o conhecimento aniquila a ação é reiterar os argumentos niilistas que o Príncipe insere na fala do Ator Rei (grandes são as chances de o próprio Shakespeare ter atuado como Ator Rei, bem como Fantasma, no palco do Teatro Globe) Mais tarde, em O Crepúsculo dos ídolos, Nietzsche voltaria ao Hamlet dionisíaco, sem, no entanto, mencioná-lo Relembrando o solilóquio "Que camponês canalha e baixo eu sou", em que Hamlet se autodenuncia, "Qual meretnz [a saciar] corn palavras / [] o coração", Nietzsche chega a uma formulação que encerra a essência de Hamlet "O que expressamos com palavras já está morto em nossos corações Sempre haverá algo desprezível no ato da fala" Apesar de desprovido de fé na linguagem e em si próprio, Hamlet toma-se um dramaturgo do ser que supera Santo Agostinho, Dante e até mesmo Montaigne, eis a maior invenção de Shakespeare, o eu interior, não apenas sempre em mutação, como, também, sempre em expansão J H Van den Berg psiquiatra holandês com quem muito aprendi, questiona a primazia de Shakespeare, quanto à invenção do humano, e atribui o nascimento do eu interior ao ano de 1520 duas gerações antes da peça Hamlet ser escrita Para Van den Berg, esse território desconhecido foi descoberto por Martim Lutero, no discurso "A Liberdade Cristã", que distingue o homem "interior" do homem "físico" É o homem

#HAROLD BLOOM

interior q<fc tem fé, e que necessita apenas da Palavra de Deus. Contudo, a Palavra não reside no homem, conforme acreditavam Meister Eckhart e Jakob Böhme, místicos extraordinários, mas deve vir dos céus. Para Hamlet, somente as palavras do Fantasma vêm dos céus, e, para o Príncipe, tais palavras têm e não têm autoridade. Um indivíduo que despreza a necessidade de saciar o coração com palavras teria fé na fala do Fantasma? A morte que está no coração de Hamlet precede, em muito, o advento do Fantasma,- na verdade, a mesma acompanha Hamlet desde a tenra infância. Estudar o processo de evidenciação de Hamlet é crucial (e angustiante) porque envolve a pré-história do primeiro ser inteiramente absoluto, que não pertenceu a Martin Lutero, mas a William Shakespeare. Shakespeare permitiu-se uma espécie de fusão com Hamlet, no segundo quarto da tragédia, que inicia com a chegada dos atores, na segunda cena do segundo ato, e continua até o rompante de alegria, expressa por Hamlet quando Cláudio se retira do recinto durante a encenação de A Ratoeira, na terceira cena do terceiro ato.

Por estarmos mais do que familiarizados com Hamlet, não damos o devido valor ao grande atrevimento da peça. Claro está, o Príncipe da Dinamarca costuma ausentar-se de Wittenberg e percorrer os teatros de Londres,- gosta de estar a par dos últimos boatos do meio teatral, e expressa contentamento quando o Ator Rei o mantém informado.

Em óbvia referência a Shakespeare e à sua companhia de teatro, Hamlet pergunta: "Ainda têm a fama que tinham quando estive na cidade? Ainda atraem público?". E a platéia do Globe gargalha quando Rosencrantz responde: "Não, senhor, de jeito nenhum!". A rivalidade entre os teatros é discutida com grande vigor em Elsinore, a poucos metros do Globe. Um gesto ainda mais atrevido ocorre logo depois, quando Hamlet incorpora Shakespeare, e exige que os atores atuem de acordo com o texto escrito. E não é mais Cláudio, e sim o comediante Will Kemp o verdadeiro vilão do drama, e a tragédia de vingança toma-se a vingança de Shakespeare contra os maus atores. Ofélia, na elegia que faz a Hamlet, fala do amante como cavalheiro, soldado e intelectual,- conforme já observei, ela poderia ter acrescentado dramaturgo, ator e produtor, bem como metafísico, psicólogo e teólogo leigo. Hamlet, o mais

892

PALAVRA FINAL A EVIDENCIAÇÃO

ersátil dos heróis (ou herói-vilão, como querem alguns), é mais interessado em teatro do que todos os demais personagens shakespearianos juntos Para Hamlet, fazer um papel é tudo, menos uma metáfora,- não se trata de uma segunda natureza, sendo, na verdade, uma característica primária. Fortimbrás, ao clamar para si as honras militares que se Hamlet houvesse ascendido ao trono seriam dele (Hamlet), está redondamente enganado. Se tivesse sobrevivido, no trono ou fora dele, o Príncipe da Dinamarca teria escrito Hamlet e, em seguida, Otelo, Rei Lear e Macbeth. Próspero, Fausto resgatado por Shakespeare, seria a derradeira epifania de Hamlet.

É possível que Shakespeare, como disse Borges, seja todo mundo e não seja ninguém, mas, da segunda cena do segundo ato, até a terceira cena do terceiro, Shakespeare só pode ser distinguido de Hamlet se insistirmos em separar o Príncipe do dramaturgo-ator. A relação entre Hamlet e Shakespeare forma um paralelo perfeito com a atitude do dramaturgo quanto ao seu próprio Ur-Hamlet: podemos dizer que o Príncipe põe em prática uma revisão da carreira de Shakespeare, assim como o poeta revisa o protagonista original, desenvolvendo-o até chegar à versão final. Não pode ser mera coincidência o fato de em nenhuma outra obra encontrarmos Shakespeare arriscando-se em uma fusão entre vida e arte. Os Sonetos dramatizam a rejeição do poeta-persona, semelhante ao pathos provocado pela queda de Falstaff, mas nenhuma intrusão da vida teatral é permitida na Segunda Parte de Henrique IV. Não faz o menor sentido falar de

"intrusão" no "poema ilimitado", Hamlet, em que tudo é intrusão, e nada é intrusão. A peça poderia, perfeitamente, ter sido expandida, em duas partes, pois, nesse caso, seria capaz de absorver, ainda mais, os interesses profissionais de Shakespeare. Quando Hamlet adverte e dirige os atores, a atitude faz pleno sentido, tanto a ele quanto à peça: A Ratoeira é tão natural ao mundo de Hamlet quanto o duelo armado por Cláudio entre Hamlet e Laertes.

Mas o que nos revelaria tudo isso, sobre a existência de Hamlet, antes do início da ação da peça? Não temos como deixar de notar que o Príncipe foi sempre um homem de teatro, crítico e espectador, e, provavelmente, um dramaturgo de fato, não apenas em potencial. A eviden-

893

#HAROLD BLOOM

cifção de Hamlet mostra-nos o maior paradoxo do personagem muito antes do assassinato do pai, e da mãe ser seduzida por Cláudio, Hamlet era um gênio do teatro, capaz de intensa autodramatização, tendo sido levado ao teatro em consequência do desprezo que sentia pelo ato de enunciar o que já estava morto em seu coração. A apocalíptica autoconsciência dessa personalidade carismática poderia levar a atos perigosos, a atitudes assassinas que profetizariam as de Macbeth, não fosse a válvula de escape constituída pela vocação teatral. Hamlet não é, primordialmente, um cavalheiro, um soldado e um intelectual, antes de qualquer outra coisa, é uma anomalia (e disso ele bem sabe) um dramaturgo sob a proteção do Rei, as palavras de Hamlet aos atores - "É com a peça []" - têm um sentido literal. De todas as obras de Shakespeare, Hamlet é a peça das peças, porque é a peça da peça. Nenhuma teoria dramática é mais avançada do que o trecho que vai da segunda cena do segundo ato à terceira cena do terceiro, desde que reconheçamos que, comparado a esse trecho, tudo o que existiu antes e depois de Hamlet é uma espécie de interrupção. Aqui estão encerrados o mistério de Hamlet e o enigma de Shakespeare.

Buscar o contexto de Shakespeare é enfadonho, pois em nada contribui para explicar a imensa superioridade do autor, até com relação aos melhores de seus contemporâneos, Marlowe e Jonson. O Fausto de Marlowe é caricato, o Fausto de Shakespeare é Próspero. O Fausto de Marlowe utiliza-se de Mefistófeles, outra caricatura, como espírito servil. Anel, espírito que serve Próspero, embora não seja humano, é dotado de personalidade quase tão delineada quanto a do Mago. O contexto de Shakespeare explica tudo exceto o que o toma, de tal modo, diferente de seus companheiros, que, em última análise, chega a parecer uma espécie distinta. A evidência dos personagens shakespearianos começa a partir da percepção daquilo que Shakespeare quer dizer acerca deles, e não pode pretender concluir apresentando uma compilação daquilo que os personagens querem dizer acerca de Shakespeare. É possível fazer certas deduções, especialmente, com respeito a Falstaff e Hamlet, que tanto parecem viver nos limites da consciência do próprio Shake-

894

PALAVRA FINAL A EVIDENCIAÇÃO

Em determinados papéis shakespearianos - Hamlet, Falstaff, R*6 almda lago, Macbeth, Lear, Cleópatra - percebemos um potencial

finito no entanto, não conseguimos extrapolar o uso que Shakespeare faz dos referidos papéis. Em Lear e, em menor escala, Otelo e Antônio, sentimos que Shakespeare nos permite conhecer os limites dos personagens. Figuras que Chesterton chamava "grandes espíritos acorrentados". Talvez, Chesterton, falstaffiano que era, considerasse Hamlet uma dessas figuras, visto que, em uma perspectiva católica, Hamlet e Próspero são, na melhor das hipóteses, almas que sofrem no Purgatório. Dante evidencia apenas Dante, o Peregrino, os demais que existem dentro dele não são capazes de sofrer mutação, pois as almas do Purgatório só podem ser purificadas, e não alteradas.

em sua essência E devido à arte da evidenciação que as mulheres e os homens criados por Shakespeare são capazes de mutações surpreendentes, mesmo que seja no instante final, como ocorre com Edmundo, no desfecho de Rei Lear Só consegue ouvir a si mesmo quem estiver devidamente evidenciado Shakespeare é o grande mestre das cenas de abertura, mas qual seria, realmente, o ponto de partida de uma peça shakespeariana? Próspero evidencia A Tempestade durante um diálogo com Miranda, ainda no início da peça, mas será que o drama, na verdade, começa no momento em que ele é expulso de Milão" A maioria das pessoas diria que tudo começa com a tempestade que serve de título à peça, e que termina junto com a primeira cena Não havendo, praticamente, enredo - é tarefa espinhosa resumir a peça - não nos surpreendemos ao constatar a inexistência de fontes da trama Mas tudo começa com a escolha sutil do nome do protagonista, Próspero, tradução italiana do nome latino raustus, "o favorecido" Presumivelmente, Shakespeare, como Marlowe, sabia que o nome Faustus surge como pseudônimo assumido por Simão Mago da Samaria ao chegar a Roma, onde morreu em uma incrível competição de voo com São Pedro A Tempestade, de modo bastante original, é a versão shakespeariana de Dr Fausto, embora muito diferente a última peça escrita por Marlowe Imagine, leitor, como seria frustrante se Shakespeare tivesse chamado de Fausto, e não Próspero, o

ago por ele criado Em A Tempestade o diabo não está presente, a menos

895

#HAROLD BLOOM

que o leitor concorde com Próspero, que o pobre Caliban é um demônio, ou, pelo menos, filho de um demônio marinho. A grande evidenciação de A Tempestade é o nome do Mago, pois o fato de substituir Fausto significa que o cristianismo não é diretamente relevante à peça Uma diferenciação entre magia "branca" e "negra" não é crucial,- a magia de Próspero opõe-se à de Fausto, homem que vende almas, inclusive a sua. Hamlet, Próspero, Falstaff, Iago, Edmundo, todos evoluíram ao longo de uma gestação que é, em si, criação implícita da fantasia de Shakespeare. Enquanto Hamlet e Próspero possuem sensibilidades sombrias que lhes pressagiam catástrofes, Falstaff sugere um redirecionamento ao espirituoso, assim como Hamlet dirige-se ao teatro e Próspero à magia. O desespero de ter pensado bem demais, cedo demais, parece atormentar, igualmente, Hamlet e Próspero, enquanto Falstaff, soldado mercenário que no passado conhecera a glória da fidalguia, obstinadamente, decide ser alegre, e recusa-se a cair em depressão. Se Falstaff morre de mágoa, segundo o relato de seus companheiros, a rejeição a que é submetido por Hal não parece equivalente à rejeição que Hamlet demonstra pela vida em si. Faz sentido, da minha parte, concluir este livro com Falstaff e Hamlet, as mais completas representações das possibilidades humanas em Shakespeare. A homens e mulheres, velhos ou jovens, a todos nós e por todos nós Hamlet e Falstaff falam com veemência Hamlet pode ser transcendental ou irônico,- em ambos os casos sua inventividade é absoluta. Falstaff, no que tem de mais divertido ou mais reflexivo, expressa um vitalismo que o toma incrivelmente vivo. Quando nos tomarmos inteiramente humanos, e quando nos conhecermos, seremos como Hamlet ou Falstaff.