

CLÁSSICO É O QUE SE MANTÉM VIVO  
ATRAVÉS DO TEMPO. DAÍ NÃO  
HAVER VIDA INTELIGENTE SEM ELES.  
POR ISSO CADA VOLUME DA COLEÇÃO  
*POR QUE LER* TRAZ UMA SÍNTESE  
ABRANGENTE DA VIDA E DA OBRA  
DE GRANDES NOMES DA LITERATURA  
(BRASILEIRA E UNIVERSAL), ESCRITA  
POR UM ESPECIALISTA RENOMADO.  
PARA QUEM AINDA NÃO OS CONHECE,  
UM ENCONTRO MARCANTE. PARA  
QUEM JÁ OS CONHECE, O SUPREMO  
PRAZER DE REVÊ-LOS.

POR QUE LER SHAKESPEARE BARBARA HELIODORA

# POR QUE LER SHAKESPEARE

BARBARA HELIODORA

9 788529 048072



9 788529 048072

COLÉCIA  
GROBO

POR QUE LER SHAKESPEARE É UMA PERGUNTA, MAS TAMBÉM O INÍCIO DE UMA RESPOSTA. RESPOSTA QUE ESTÁ NO PRÓPRIO DRAMATURGO INGLÊS, NA SUA VIDA E OBRA. SE POR UM LADO O LIVRO SEGUE, ASSIM, A CLÁSSICA DIVISÃO (BUSCANDO AQUILO QUE POUND CHAMOU DE "PONTOS LUMINOSOS"), POR OUTRO LADO, A AMPLIA. ISTO FICA POR CONTA DA ORGANIZAÇÃO EM CINCO PARTES: "UM RETRATO DO ARTISTA" (SÍNTESE BIOGRÁFICA), "CRONOLOGIA", "ENSAIO DE LEITURA" (COMENTÁRIOS SOBRE A OBRA), "ENTRE ASPAS" (REPRODUÇÃO DAS MAIS IMPORTANTES — E FAMOSAS — PASSAGENS DA OBRA) E "ESTANTE" (BIBLIOGRAFIA COM OS PRINCIPAIS TÍTULOS DE E SOBRE SHAKESPEARE).

OUTRO PORQUÊ DESTE LIVRO, ALÉM DA AUTORIA DA MAIS RENOMADA ESPECIALISTA BRASILEIRA NO "BARDO", É A EXISTÊNCIA DE UM MITO PERSISTENTE SOBRE O FATO DE A EXISTÊNCIA DE SHAKESPEARE TER SIDO UMA LENDA... DAÍ A AUTORA REFUTA-LA — SEGUINDO OUTROS ESPECIALISTAS — EM SUA SÍNTESE BIOGRÁFICA, APOIADA NO "ENSAIO DE LEITURA", QUE SE INICIA COM A DESCRIÇÃO (INCLUINDO ILUSTRAÇÕES) DO TEATRO ELISABETANO — DE CUJA CONSOLIDAÇÃO SHAKESPEARE PARTICIPOU COMO AUTOR E COMO "HOMEM DE TEATRO".

SHAKESPEARE, O NOME MAIS FAMOSO DA LITERATURA MUNDIAL, É TÃO FAMILIAR QUE SE TORNA DIFÍCIL AVALIAR O QUANTO, DE FATO, SABEMOS DO HOMEM POR TRÁS DO NOME. AO MENOS ATÉ LER ESTE LIVRO.

## POR QUE LER SHAKESPEARE

---

Conheça os lançamentos de livros  
da Editora Globo visitando o site:

[www.globolivros.com.br](http://www.globolivros.com.br)

Cadastre-se e receba nosso boletim  
eletrônico mensal.

*Um livro, um amigo.*

---



EDITORA  
GLOBO

# POR QUE LER SHAKESPEARE

BARBARA HELIODORA

COPYRIGHT © 2008 BY BARBARA HELIODORA

Todos os direitos reservados.  
Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

PROJETO E COORDENAÇÃO EDITORIAL

Rinaldo Gama

PREPARAÇÃO

Michelle Strzoda

REVISÃO

Beatriz de Freitas Moreira

Célia Arruda

ILUSTRAÇÕES (PP. 34 E 35)

Helen M. Potter Pessoa

CAPA E PROJETO GRÁFICO

warrakloureiro

FOTO DE SHAKESPEARE (P. 6)

The Bridgeman Art Library/Keystone

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação [CIP]  
Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil

Heliadora, Barbara

Por que ler Shakespeare / Barbara Heliadora.

São Paulo : Globo, 2008 — (Coleção por que ler / coordenador Rinaldo Gama)

ISBN 978-85-250-4507-2

1. Crítica literária. 2. Shakespeare, William, 1564-1616 — Crítica e interpretação. 3. Teatro inglês — História e crítica. I. Gama, Rinaldo. II. Título. III. Série.

08-01469

CDD-822.3309

Índice para catálogo sistemático:

1. Shakespeare : Teatro : Literatura inglesa : História e crítica 822.3309

DIREITOS DE EDIÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

ADQUIRIDOS POR EDITORA GLOBO S.A.

AVENIDA JAGUARÉ, 1485

05346-902 — SÃO PAULO — SP

WWW.GLOBOLIVROS.COM.BR

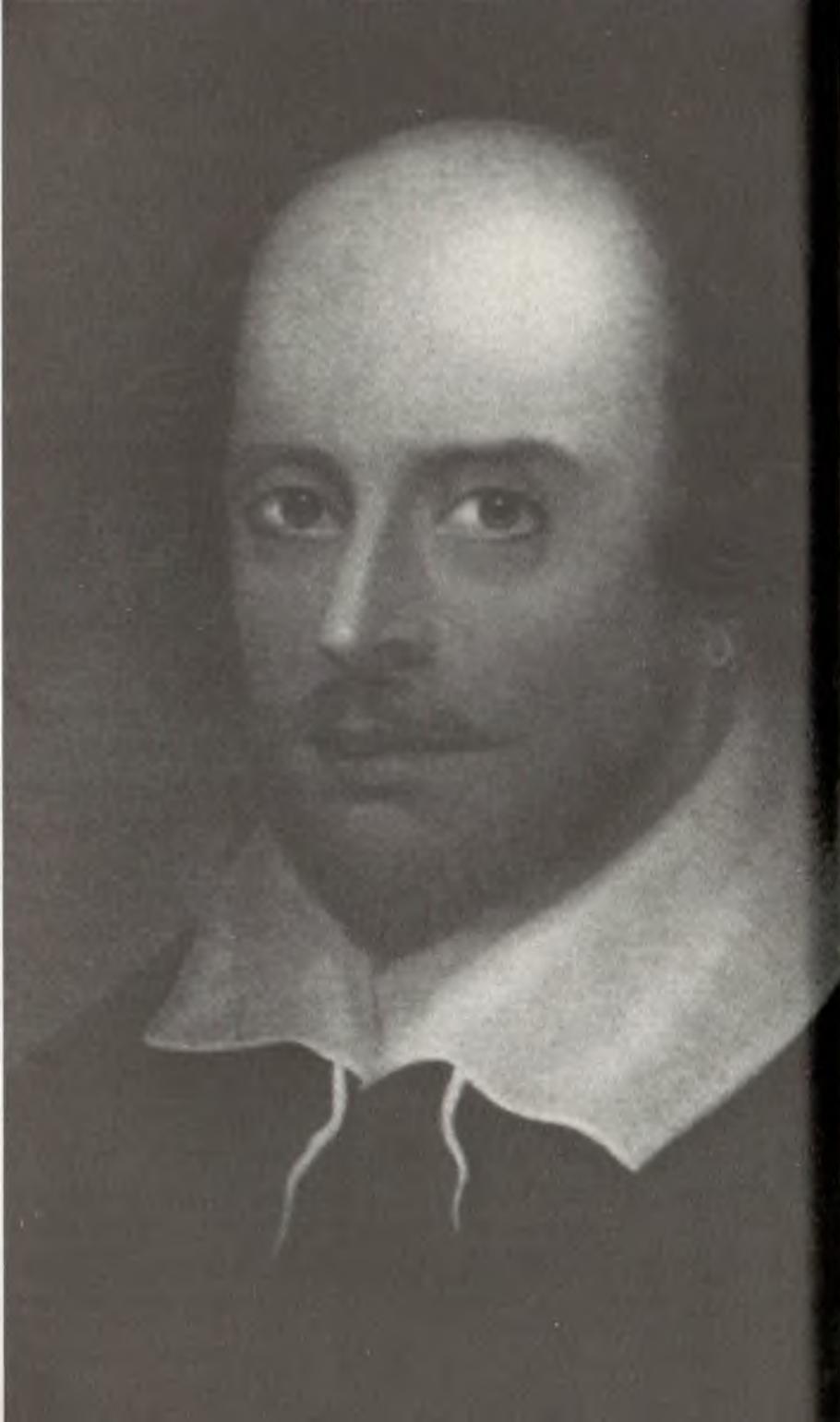
UM  
RETRATO  
DO  
ARTISTA 7

CRONO-  
LOGIA 28

ENSAIO  
DE  
LEITURA 32

ENTRE  
ASPAS 80

ESTANTE 87



UM  
RETRATO  
DO  
ARTISTA

Se o bom teatro nos ajuda a melhor compreender o ser humano, William Shakespeare o faz como ninguém. Sua paixão sem limites pela humanidade resultou em imensa viagem pelo corpo e pela alma de seus semelhantes, tratados todos com a mesma compaixão; tinha o mesmo fascínio pelos incontáveis aspectos do potencial humano. Se for necessário apresentar motivos pelos quais se deva ler Shakespeare hoje em dia, todos eles poderão ser encontrados em sua capacidade de investigar e compreender a fundo os processos do ser humano, tanto em sua condição de indivíduo como de integrante de um grupo social. Nessas palavras estão incluídos não só o grupo social imediato, em que o sujeito vive o seu dia-a-dia, mas também o quadro mais amplo no qual esse grupo imediato se insere, pois o bem da comunidade é o primeiro referencial de todas as obras teatrais shakespearianas, sejam elas comédias, peças históricas ou tragédias.

Nada parece fascinar mais William Shakespeare que a abrangência do potencial humano, e não aparece em sua produção nenhum tipo de preconceito ou julgamento mesquinho. Porém, com sua imensa galeria de mais de oitocentos personagens, ante cada ação, cada atividade, ele parece apenas alertar-nos para o fato de que o homem também é capaz de mais esta ou aquela ação ou emoção. Sem jamais se voltar para lições de moral, Shakespeare prefere deixar bem claro que o homem é sempre responsável por suas ações e que toda ação tem conseqüências. O mais incrível, no entanto, é ele ter conseguido expressar tudo o que observou, em termos de uma dramaturgia apaixonada e apaixonante, em impecável forma poética. Se a beleza da forma é

uma das grandes atrações desse memorável conjunto de peças, ele prova também que o anti-realismo pode nos remeter à realidade com imensa força. Para usufruir o grande prazer que a leitura nos oferece é preciso, apenas, superar o preconceito contra o texto em verso. Nas mãos de um autor tão fundamentalmente dramático e teatral, o verso se transforma em preciosa ferramenta de auxílio ao ator na execução de sua tarefa de interpretação, pois seguir o ritmo e a música do verso significa encontrar a essência do personagem e da situação.

Shakespeare nasceu em um período privilegiado para o teatro. A Renascença, que chega tarde à Inglaterra, as então recentes descobertas do Oriente e das Américas e tudo o que estava acontecendo na ciência e na tecnologia se transformaram em inquietações e curiosidades, e ao teatro coube o papel de satisfazê-las. O teatro, aliás, para o elisabetano, era a caixa mágica onde se podiam não só ver lindos espetáculos mas um pouco de cada coisa. Com fartas doses de imaginação, tinha-se ainda informações a respeito de lugares, fatos e fenômenos estranhos em que o fantástico, o quase miraculoso e o malévolo pululavam. E com a vantagem de muitas terem no título “A verdadeira história de...”.

O inglês moderno data de 1500. Com a nova língua e a nova dinastia Tudor floresce uma literatura elegante, influenciada pela Renascença, que já começava mesmo assim a ostentar características nacionais. Henrique VIII, que separou a Igreja inglesa da de Roma e se casou seis vezes, morreu cedo e seu único filho homem tinha apenas nove anos ao suceder-lhe. Eduardo VI teve regentes protestantes, perseguidores dos católicos; de saúde fraca, Eduardo VI morreu aos quinze anos e foi

sucedido por sua católica irmã mais velha Mary. Tendo sofrido muito com o divórcio dos pais e com a criação da Igreja inglesa, Mary fez tudo para trazer a Inglaterra de volta à “velha fé” — e perseguiu os protestantes. Ela só reinou por cinco anos: morreu em 1558.

Foi então que, seis anos antes de Shakespeare nascer, aos 25 anos, subiu ao trono Elizabeth, depois de uma infância, adolescência e juventude de muitos estudos e muitos perigos, tendo chegado mesmo a ser levada prisioneira para a Torre de Londres, acusada de traição contra a irmã rainha. Após a violência dos conflitos religiosos dos reinos anteriores, a nova monarca retomou o molde mais neutro da Igreja criada por seu pai, e passou a só punir católicos cujas convicções levassem a atos políticos.

Ao chegar a Londres, vindo de Stratford-upon-Avon, sua cidade natal, Shakespeare encontrou uma nova Inglaterra, próspera e respeitada, onde as artes eram estimuladas pelas classes dominantes. Já não eram seguidos os modelos clássicos, pois tudo era feito para uma sociedade na qual até parte da nobreza era composta de abastados burgueses protestantes que Henrique VIII havia enobrecido. Por isso mesmo, toda a cultura crescia em torno de hábitos e tradições nativas e mais populares.

Os trinta primeiros anos do reinado de Elizabeth foram dedicados a reformar uma Inglaterra que encontrou falida e conflituosa. Brilhante e culta, dotada de grande talento político, desde o primeiro momento ela soube cercar-se do que havia de melhor para o país, e ao longo de todo o período em que trabalhou pela consolidação e pelo progresso do reino foram aparecendo

as condições que tornariam possível o surgimento de William Shakespeare.

A primeira dessas tais condições foi a própria estrutura da sociedade: Henrique VIII abriu o caminho para o trânsito social, e Elizabeth acreditava com entusiasmo na meritocracia. A possibilidade de ascensão social propiciou a imitação, dentro dos limites de cada um, dos hábitos da corte. Mais capricho na arquitetura e na decoração, mais cuidado no vestir e um comportamento mais elegante, que incluía algum interesse pelas artes, passaram a marcar o modo de viver dos que podiam sonhar com um título.

O teatro, mal ou bem, já tinha a essa altura pouco mais de trezentos anos de vida na Inglaterra — primeiro dentro da Igreja, depois leigo mas ainda religioso, e, nos últimos cem anos, nas mãos dos atores ou “saltimbancos” que iam de cidade em cidade. Suas peças eram episódicas e mal escritas, porém fascinavam o público, porque tinham muita vida cênica; tudo acontecia no palco — brigas, discussões, palhaçadas — graças a uma espécie de realismo ingênuo, que podemos encontrar em muitos dos jogos dramáticos populares do Brasil.

Foi necessário haver um lugar fixo onde esses atores tão populares pudessem trabalhar com regularidade, e em 1576 aparece a primeira casa de espetáculos dos tempos modernos. No pátio interno das hospedarias, os atores ambulantes, cobrando entrada no único portão de acesso, encostavam sua carroça/palco na parede oposta à entrada. Inspirado nesses ambientes, Burbage criou, no seu “Theatre”, um espaço cênico completamente diferente de todos os teatros que apareceram antes ou depois dele: em um prédio quadrado



deslumbrou o público com sua poesia. Esse grupo é que consolida o milagre da mistura da ação do teatro medieval e dos cinco atos, o uso de grandes protagonistas e a preocupação com a qualidade literária dos romanos. A fórmula foi ainda mais enriquecida com o uso dos elementos românticos, e aventureiros invadiram o Ocidente a partir do século XII com o advento dos romances de cavalaria.

Sem teorias predeterminantes, o novo grupo inventou obras dramáticas das mais variadas espécies: comédias românticas e críticas, tragicomédias, tragédias de sangue e de vingança e misturas de todas essas. O progresso político da Inglaterra provocou grande curiosidade acerca dos reis e heróis que haviam feito o reino conquistar o respeito de toda a Europa; assim foi criada a “peça crônica”, puramente biográfica. Nasce dela a “peça histórica”, criada por Shakespeare, na qual um reinado ou período histórico tem seu significado específico expressado pela estrutura dramática.

Foi esse o panorama favorável que Shakespeare encontrou quando foi para Londres. Tudo o que já havia sido feito o seu talento sugou, assimilou e aproveitou; e, se tantos reclamam de que se sabe pouco a respeito dele, seus escritos nos informam que foi um inglês da classe média comerciante, que viveu na Inglaterra de 1564 a 1616. Foi a Inglaterra de seu tempo que ele observou — e ela deu origem a essas peças que atraem o mundo até hoje.

A respeito de William Shakespeare temos não só seus poemas, seus sonetos e suas peças como também grande documentação de sua vida profissional. Ilimitada, no entanto, é a curiosidade a respeito do outro Shake-

speare, aquele que consegue tão bem se ocultar em sua obra dramática. Essa insatisfação dá origem ao pensamento de que tudo o que se sabe a respeito de William Shakespeare caberia em uma cabeça de alfinete. Quem pensa assim deseja que seja encontrado algum diário íntimo com informações sobre o dia exato em que o escritor pensou em se dedicar ao teatro, comentando como foi seu precipitado casamento com Anne Hathaway e quais foram as suas impressões sobre a estréia de *Hamlet*.

Tudo isso e muito mais teria sido anotado se, desde seu nascimento, em abril de 1564, todos soubessem que o pequeno William iria ser o melhor e o mais famoso dramaturgo do mundo ocidental, sendo portanto conveniente contratar um escriba que registrasse a íntegra de sua vida. Em uma época na qual os profissionais do teatro mal começavam a ser aceitos como membros mais ou menos respeitáveis da sociedade, há mais documentação sobre a vida de Shakespeare do que sobre a de qualquer de seus contemporâneos de profissão.

A ascendência direta de Shakespeare só é traçada até seu avô Richard, fazendeiro em Snitterfield, uma pequena aldeia perto de Stratford. Mencionado em documentos pela primeira vez em 1529, ele era meeiro nas terras de duas grandes propriedades, morando em casa alugada a Robert Arden; Richard morreu em 1561 e deixou o controle de suas propriedades para o filho John. O tal John casou-se com Mary, filha do dono da terra que o pai lavrava; ao casar-se, ela trouxe consigo um dote considerável. Querendo subir na vida, John mudou-se para Stratford-upon-Avon, cidade de 2 mil habitantes, bem mais importante do que o número que sua população sugere, sede de mercado e feira.

Em Stratford, John se estabeleceu como “luveiro”, curtindo peles finas, de cabra, que transformava em luvas e vendia a fabricantes de bolsas e artigos finos. John ainda aproveitava os animais comercializando carne ovina.

O casal Shakespeare se instalou na rua Henley, onde comprou duas casas geminadas, uma para residência e a outra para local de trabalho. Numa das duas os Shakespeare começaram a ter filhos; a terceira gravidez produziu o primeiro do sexo masculino, que recebeu o nome de William e cresceu para alcançar fama e fortuna que seus pais nem sequer poderiam imaginar. A casa que restou das duas geminadas é hoje chamada de “Local do Nascimento de Shakespeare”; tem mobília da época, é de bom tamanho e acolhedora, muito correta para um casal em ascensão econômica e social. O mais interessante é que pode ser visitada.

O primeiro troço da biografia de Shakespeare é a data do nascimento, que ninguém sabe exatamente qual seja, embora no Registro Paroquial da Igreja da Santíssima Trindade possamos todos ler que, em 26 de abril de 1564, foi batizado *Guillelmus filio Johannes Shakespeare*. Dado o nível da mortalidade infantil, era hábito batizar a criança no máximo dez dias após o nascimento; como Shakespeare morreu no dia 23 de abril, dia de São Jorge, a mesma data tem sido aceita para o nascimento, de modo arbitrário, porém não implausível.

Na igreja estão registrados não só a morte de William em 1616 mas o nascimento e a morte de seus três filhos, Susanna, Judith e Hamnet, o falecimento do menino aos onze anos, o casamento das duas filhas e a morte da mulher, do pai e da mãe do poeta. A descendência

direta de Shakespeare termina nos seus cinco netos, filhos das duas filhas.

O jovem William cresceu em um ambiente de razoável conforto. Seu pai, John, por vezes tido como analfabeto, participou ativamente da vida da cidade e, começando como “provador de toda espécie de pão fabricado na cidade”, eventualmente foi eleito vereador, por duas vezes encarregado do controle das contas da cidade, e finalmente prefeito. Entretanto, é possível que o interesse em assuntos municipais tenha prejudicado o John Shakespeare homem de negócios, pois por volta de 1578 ele se viu em grandes dificuldades financeiras.

As atividades de John são relevantes na formação de William porque há quem diga que, por causa da falência do pai, o filho teria sido obrigado a abandonar a escola para ajudar nos negócios da família. Não é possível confirmar ou desmentir tal informação, já que no século XVIII foram queimados todos os documentos da escola em que Shakespeare estudou, com seus quase três séculos de existência anterior à passagem do futuro dramaturgo por ela. Em contrapartida, como a escola era gratuita, não haveria gastos com a educação do menino, e só uma necessidade desesperadora de trabalhar com o pai em tempo integral poderia exigir que ele largasse os estudos.

Shakespeare deve ter começado sua educação em um *petty school*, possivelmente uma sala ligada à igreja, onde o cura local fazia as vezes de professor. Lá ele teria sido alfabetizado pelo uso de um *horn book*, “livro de chifre”, um retângulo de madeira com um cabo (o chifre). No retângulo, coberto por uma camada fina e transparente de chifre ou malacacheta, estava impresso aquilo que era julgado necessário para o início do

aprendizado das “primeiras letras”: o alfabeto, as vogais em diversas aplicações (no nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo), e o pai-nosso.

Devidamente alfabetizado, o aluno passava para o *grammar school* (“a escola da gramática”), que correspondia a todo o final do que hoje chamaríamos de ensino fundamental e a íntegra do ensino médio, sendo 1572 a data mais provável para a entrada de Shakespeare no novo ciclo escolar. A base do ensino era uma maciça dose diária de latim, estudado na gramática de William Lily, utilizada nas escolas inglesas até o século XVIII.

De seus dias de escola Shakespeare nunca se esqueceu, como mostram as referências aos trechos da gramática sendo estudada por um menino chamado William em *As alegres comadres de Windsor*, além de várias referências a instituições de ensino e docentes no conjunto das peças. Do latim escolar pelo menos três autores ficaram para o resto da vida na memória de Shakespeare: Ovídio, de quem ele faz uso como inspiração e cita constantemente; Plauto, com quem aprendeu muito sobre a comédia; e Sêneca, com quem aprendeu outro tanto sobre a tragédia. A par da literatura clássica, a retórica também era parte importante do currículo — uma vantagem para um futuro escritor.

Grandes debates têm tido lugar, como foi dito antes, a respeito do tempo que Shakespeare teria passado no *grammar school*, muitos optam pela saída em 1579, de catorze para quinze anos, a fim de ajudar o pai que declarara a falência de seus negócios. A situação foi tão grave que chegou a ser necessário a John vender parte do dote de sua mulher. Contudo, ninguém sabe até que ponto a situação teria afetado a vida familiar.

O fato de Shakespeare não ter freqüentado uma universidade é muito menos relevante, já que àquele tempo só um percentual muito pequeno da população atingia esse nível de escolaridade, mesmo aqueles com nível social e econômico acima do que tinha a família Shakespeare paravam no *grammar school*. Nenhum dos autores cuja influência é sentida nas obras dramáticas ou nos poemas shakespearianos exige estudos além do *grammar school*, e o conhecimento ali adquirido era suficiente para deixar um talento como William Shakespeare preparado para captar e assimilar tudo o mais que a vida lhe foi oferecendo como informação ou experiência.

Estudando ou trabalhando com John após sua falência, o que se sabe sem sombra de dúvida é que em novembro de 1582, com dezoito anos, Shakespeare se casou com Anne Hathaway, filha de um fazendeiro vizinho, relativamente abastado. Não se tem notícia de onde o casamento foi realizado, todavia há documentos sobre uma dispensa especial da Igreja, já que o mês em questão não era época de casamentos, segundo regras da Igreja henriquina; alguns amigos garantiram não haver impedimentos para a união — e a razão da precipitação é esclarecida quando, seis meses depois, nasce e é batizada a filha mais velha do casal.

Dois anos depois nasce o casal de gêmeos Hamnet e Judith. A morte de Hamnet aos onze anos, conforme mencionado anteriormente, leva Shakespeare a, em seu testamento, tomar providências para que Susanna, a filha mais velha, se tornasse a herdeira principal, recebendo o tratamento típico dado na Inglaterra de então ao primogênito.

Na seqüência viriam os “anos perdidos”, ou seja, aqueles passados entre o nascimento dos gêmeos (1585) e a primeira referência conhecida à vida profissional do poeta (1592), durante os quais não há informações sobre as atividades de Shakespeare. Sobram pesquisas e teorias; entre estas últimas, aparece com maior popularidade hoje em dia a que identifica o poeta com um certo Shakeshaft, empregado como “tutor e ator” pela família De Houghton. Das teses mais antigas, a periodicamente aceita é a que parte da afirmação feita por William Beeston poucos anos após a morte de Shakespeare, de que o pai de um amigo seu, que fora ator na companhia para a qual trabalhava o autor de *Hamlet*, afirmara que durante aqueles anos o dramaturgo fora “mestre-escola, no campo”, o que de certo modo pode ser interpretado como confirmação de o poeta ter sido tutor das crianças da família De Houghton.

Em 1583 a companhia teatral The Queen’s Men visitou Stratford, e é possível que o fato tenha sido um dos motivos que levaram o jovem William a sonhar com uma carreira no teatro. Na ocasião, ele era recém-casado; quatro ou cinco anos mais tarde Shakespeare tomou a decisão de deixar a mulher e os filhos pequenos em Stratford para tentar a vida em Londres. Ele de modo algum abandonou a família, pois ao longo de toda a carreira voltava regularmente à sua cidade, que nunca deixou de ser sua verdadeira residência. Uma prova da permanência de suas ligações com Stratford é o fato de, mesmo durante os anos nos quais trabalhou em Londres, o escritor ter investido regularmente todo o dinheiro que ganhava no próprio lugar onde nascera.

Outra prova foi o fato de Shakespeare haver voltado a residir lá quando deixou a profissão.

Há quem diga que esse William Shakespeare de Stratford não é o William Shakespeare autor das peças que todos admiram, já que ele não menciona as peças em seu detalhado testamento. Ocorre, no entanto, que, quando cada peça sua era montada, ele, como todos os seus contemporâneos, vendia literalmente o texto à companhia; assim foi com todos os textos teatrais que pôs no papel. Portanto, quando morreu, aquele acervo dramático simplesmente não lhe pertencia mais.

Onde Shakespeare estava e o que esteve fazendo nos cinco ou seis anos que vieram depois do nascimento dos filhos gêmeos ninguém sabe. Porém, o relevante é que em algum momento, mais provavelmente no fim daquele período, ele foi tentar a vida em Londres.

A capital era o centro nervoso, político e cultural do país. Quando Shakespeare lá chegou, fazia pouco tempo que o “Theatre” havia sido construído — e seu sucesso provocaria o imediato aparecimento de outras casas de espetáculo. Foi no Rose, no fim de 1587, que estreou o *Tamburlaine*, de Marlowe, que marcou o início do verdadeiro florescimento de tudo o que chamamos de “teatro elisabetano”, como vimos, e talvez antes do apagar das luzes de 1587 tenha sido montada *A tragédia espanhola*, de Kyd. Ambas traduzem a inspiração e o exemplo dos primeiros tempos da carreira de Shakespeare.

Ainda em 1587 outros grandes acontecimentos, sem dúvida, causaram profunda impressão na fértil mente do dramaturgo. Após dezenove anos na Inglaterra, primeiro sob suspeita de ter matado seu marido, e depois de se envolver em um sem-número de conspira-

ções contra Elizabeth, foi decapitada a rainha Mary da Escócia, eterna candidata dos católicos ao trono inglês. No ano seguinte, sob as ordens do ex-cunhado de Elizabeth, Felipe II, viúvo de Mary Tudor, a Espanha ataca a Inglaterra no que ficou conhecido como Invencível Armada. A derrota dos espanhóis marca o momento em que a rainha, após trinta anos de reinado, consegue estabelecer a Inglaterra entre as nações europeias de primeira linha. Todos esses fatos seriam fascinantes e provocadores para aquele jovem que justamente àquele tempo passava a viver em Londres, onde fervilhavam intrigas tanto no poder quanto no teatro.

Os notórios “anos perdidos” terminam quando, em 1592, em seus últimos momentos, literalmente à beira da morte, Robert Greene, um dos precursores do teatro elisabetano, figura fascinante que passou a vida entre o escândalo e o arrependimento, escreveu um panfleto com um intrigante título, que pode ser traduzido como *Um vintém de sabedoria comprado com um milhão de sofrimento*. É preciso dizer que são inúmeros os panfletos de arrependimento que Greene escreveu, contudo esse ficou famoso por ser a primeira referência a Shakespeare em letra de fôrma que se conhece. O documento é longo e supostamente autobiográfico, mas o que nos interessa é o trecho no qual escreve “Aos cavalheiros que outrora conheci, que gastam seus espíritos fazendo peças, R. G. deseja melhor atividade, e sabedoria para evitar seus excessos”, isto é, seus próprios excessos, que o deixaram na miséria. Greene se dirige na realidade a três autores, Christopher Marlowe, Thomas Nashe e George Peele, a quem aconselha não confiar em atores:

Homens de mente vil são todos os três, se não forem alertados pela minha miséria: pois a nenhum de vocês (como a mim) procuraram esses vermes se prender: esses Bonecos (quero dizer) que dizem nossas palavras, esses Palhaços enfeitados com nossas cores. Não é estranho que eu, a quem todos eles têm sido devedores; não é provável que vocês, a quem todos eles têm sido devedores, fiquemos (se estivessem vocês na situação em que estou agora), sejamos todos de uma só vez repudiados? Sim, não confiem neles: pois há um corvo arrivista, embelezado com nossas penas, que com seu *Coração de tigre envolvido na pele de um Ator* supõe ser tão capaz de compor bombásticos versos brancos como o melhor de vocês: e sendo um absoluto *Johannes factotum*, é, em seu próprio conceito, o único Sacode-cenas do país. Ah, que eu pudesse persuadir seus raros espíritos a serem empregados em atividades mais proveitosas: deixares esses Macacos imitar suas excelências passadas, sem jamais deixá-los conhecer sua admirável inventividade.\*

Dois detalhes identificam Shakespeare como o “corvo arrivista”: ele ser identificado como o único “Sacode-cenas”, um jogo com o nome do poeta, que significa “Sacode-espada”, e a expressão “Coração de tigre envolvido na pele de um Ator”, que é referência direta a uma fala na terceira parte de *Henrique VI*, na qual a rainha é descrita como “coração de mulher envolto na pele de um tigre”.

\* Chambers, E. K. *Shakespeare, a Study of Facts and Problems*. Londres: Oxford University Press, 1951.

A fúria do ataque só pode significar que em 1592 o êxito das peças de Shakespeare já incomodava outros autores, pois ninguém ataca desconhecidos sem sucesso. O ataque, aliás, foi tão mal recebido que seu editor, Henry Chettle, publicou logo a seguir um pedido de desculpas, porque “muitas pessoas respeitáveis” o haviam informado a respeito da correção no trato, da honestidade e da graça brincalhona que Shakespeare apresenta “em sua Arte”.

Não se sabe a data exata da chegada de Shakespeare a Londres, porém o sucesso não é alcançado em 24 horas, e portanto ele pode ter chegado à cidade em 1587, 88 ou 89, a tempo de ter êxito suficiente para provocar a ira de Greene.

Entre 1590 e 92 Shakespeare escreveu várias peças, no entanto em meados de 1592 até quase o fim de 1594 a peste fechou todos os teatros. Várias companhias teatrais faliram, outras se fundiram e excursionaram pelo país para sobreviver. Shakespeare, entretanto, permaneceu em Londres, usando o tempo para escrever “Vênus e Adônis” e “O rapto de Lucrecia”. São dois poemas de temas clássicos com as doses de erotismo tão em voga na época, que Shakespeare compôs para provar ser poeta, já que escrever para o teatro não era tido como atividade literária. Shakespeare dedicou ambos ao conde de Southampton, conhecido patrono das artes. Por volta de 1593, Shakespeare já teria escrito seus famosos sonetos, que circulavam em manuscrito entre seus amigos, todavia só foram publicados em 1606.

Quando os teatros reabriram, a família Burbage criou a Lord Chamberlain’s Men (Os homens do Lord Camerlengo), sob o patrocínio de Lord Hunsdon, o

detentor do posto que dá nome ao grupo. Com a fundação, Shakespeare entra para a companhia, da qual adquire uma cota — supõe-se que com o dinheiro dado por Southampton como agradecimento aos poemas. Sem ter comprovado seu talento, contudo, dinheiro algum lhe compraria um lugar entre os que viviam só de e se dedicavam ao teatro.

A partir do momento em que Shakespeare entra para o grupo patrocinado por Hunsdon, em 1594, sua história passa a ser a história da companhia “Os homens do Lord Camerlengo”, que se tornou a mais importante do país. A ligação com o patrono pode ser notada em *Sonho de uma noite de verão*, escrita para um casamento; entre os três candidatos a se tornar o motivo da peça, o favorito é o da neta do Lord Hunsdon, inclusive porque no texto há referências indiretas à rainha, de quem ele era primo. Shakespeare se voltava com infinita curiosidade para o que acontecia à sua volta, mas, apesar do culto à soberana de longo e bem-sucedido reinado, não podemos deixar de notar que nenhum outro poeta de seu tempo foi tão comedido e discreto em elogios a Elizabeth I.

É provável que o famoso temperamento gentil e cortês de Shakespeare lhe abrisse portas para diálogo com toda espécie de gente, tanto na cidade como no campo. Sua capacidade para captar o modo de falar de indivíduos das mais variadas regiões e classes sociais, e expressá-lo com fidelidade e poesia, é extraordinária, como se pode ver no próprio *Sonho*; e a naturalidade e a fluidez de seu diálogo, na verdade, alteraram a própria natureza da dramaturgia elisabetana — e o modo de interpretar. Na dramaturgia pré-shakespeariana, a rigidez da poesia e dos personagens fazia com que

a grande escola da interpretação fosse marcada por gestos encontrados nos manuais de retórica. No entanto, com a verdade e a flexibilidade dos textos de Shakespeare, os atores teriam de abrir mão dos gestos exagerados e definidores e prestar mais atenção ao fluxo e ao conteúdo do que estavam dizendo. Os conselhos sobre interpretação que o príncipe dá aos atores da companhia que visitam a corte em *Hamlet* são, de certo modo, metalingüísticos.

O próprio Shakespeare evoluiu, e muito, em sua dramaturgia. As primeiras peças são dominadas pelo sucesso que fazia, no momento, a poesia, principalmente lírica; na parte inicial da carreira, ele pode chegar a mais de 30% de rima em seus versos, mas em *Hamlet*, por exemplo, as rimas somam pouco mais de 2%. Com o tempo, um pensamento pode ocupar vários versos, e a prosa adquire importância dramática significativa.

Um capítulo à parte é o uso das imagens por Shakespeare: enquanto na obra de Christopher Marlowe, o cultor do poder, as imagens são de mitologia clássica, astros e estrelas, na obra do “gentil mestre Shakespeare” os mais variados aspectos da vida cotidiana são responsáveis pela grande maioria das imagens, mesmo as mais complexas e belas.

A maior riqueza de Shakespeare, entretanto, está em sua capacidade de criar personagens e se solidarizar com eles. O soldado que só tem meia dúzia de falas na primeira cena de *Hamlet* tem nome (Francisco) e sente medo e frio; as “alegres comadres de Windsor” recebem o mesmo cuidado que merecem Cleópatra, Lady Macbeth ou Miranda, e seus Bobos nada têm de tolos...

Shakespeare sabe que só com quadros abrangentes

será possível utilizar seus temas favoritos — aparência e realidade, justiça e misericórdia, bom e mau governo, verdade do amor e valor da amizade, covardia e traição, egoísmo e generosidade — como componentes do universo que seus personagens habitam. Tanto às comédias como às peças históricas e às tragédias, Shakespeare pode dar tratamentos diferentes, mas os princípios são válidos para todos os universos em que age os personagens com os quais ele investiga determinado aspecto do comportamento humano. Que Shakespeare o tenha feito da forma que o fez, é sorte nossa e do público elisabetano para o qual ele escreveu.

# CRONO- LOGIA

1564

Nasce, em 23 de abril, em Stratford-upon-Avon, o menino William, filho de John e Mary Shakespeare. É batizado três dias mais tarde.

1565

John Shakespeare é eleito vereador.

1568

John Shakespeare é eleito prefeito.

1569

William entra para o *petty school*.

1572

William entra para o King's New School, o *grammar school* local, onde estuda latim, literatura clássica e retórica.

1579

John Shakespeare vai à falência. É possível que William tenha sido forçado a deixar a escola.

1580

Talvez William Shakespeare tenha ido trabalhar como "tutor e ator" na casa da família De Houghton.

1582

Shakespeare se casa com Anne Hathaway, filha de próspero fazendeiro.

1583

Nasce a filha mais velha de Shakespeare, Susanna, que é batizada no dia 26 de maio.

1585

Nascem os filhos gêmeos de Shakespeare, Hamnet e Judith, batizados em 2 de fevereiro.

1586

John Shakespeare é afastado da vida pública por suas dívidas.

1592

Supõe-se que desde sua chegada a Londres, por volta de 1588, e nesse ano de 92, Shakespeare tenha escrito *A comédia dos erros*, *Os dois cavalheiros de Verona*, e as três peças que formam *Henrique VI*. Um violento insulto redigido por Robert Greene prova que Shakespeare já estava fazendo sucesso a essa altura. Nesse período aparecem *Titus Andronicus* e *Ricardo III*. Em Stratford, John Shakespeare é indiciado como *recusant* por não comparecer à igreja; não se sabe se fazia isso por ser católico ou por medo de acabar preso devido às suas dívidas.

1592

"Vênus e Adônis", o longo poema dedicado ao conde de Southampton, é a primeira obra de Shakespeare a ser publicada. Os manuscritos de

suas incursões iniciais no soneto começam a correr de mão em mão. *Sir Thomas More*, colaboração de vários autores, tem uma página escrita por Shakespeare; trata-se da única prova de sua caligrafia que sobreviveu à passagem do tempo além de seis assinaturas.

1594

O poema "O rapto de Lucrecia" é lançado, com nova dedicatória a Southampton. Com a soma que lhe é dada pelo nobre como agradecimento, Shakespeare adquire uma cota da companhia fundada pelos Burbage, a Lord Chamberlain's Men (Os homens do Lord Camerlengo).

1594-6

Em seu período lírico, Shakespeare escreve *Sonho de uma noite de verão*, *O mercador de Veneza* e *Ricardo II*. Essa é a data mais tardia admitida para a composição de *Trabalhos de amores perdidos*.

1596

Conclui *Rei João*, que, assim como *Ricardo II*, não possui uma única linha em prosa; essas seriam as duas únicas peças do autor seguindo esse tipo de texto. Bem-sucedido, consegue finalmente que lhe seja concedido o brasão familiar ao qual seu pai havia se

candidatado uma década antes. Morre, aos onze anos, Hamnet, filho do dramaturgo.

1597

Shakespeare volta ao gênero histórico e redige as partes 1 e 2 de *Henrique IV*. Uma antiga tese diz que o poeta escreve *As alegres comadres de Windsor* em duas semanas, para atender a um desejo da rainha Elizabeth de "ver Falstaff apaixonado". Compra a mansão New Place, em Stratford.

1598

Data de *Muito barulho por nada*. É listado, como ator, na comédia *Every Man in his Humour*, de Ben Jonson.

1599

Escreve *Henrique V* e inicia sua transição para o período trágico com *Júlio César*. Documentos municipais provam que Shakespeare está morando em Southwark, em Londres. Terminados os 21 anos de arrendamento onde se localizava o Theatre, é construído o Globe, na margem sul do Tâmisa. Shakespeare compra uma cota na sociedade dona da casa de espetáculos.

1600-2

Neste período escreve *Como quisserem*, *Noite de reis* e *Hamlet*,

além do poema "The Phoenix and the Turtle" ("A fênix e a pomba"). Em 1601, morre John Shakespeare, pai do dramaturgo.

1602-4

Nesse período escreve *Troilus e Cressida*, *Medida por medida*, *Otelo* e também o poema "A Lover's Complaint" ("A queixa do amante").

1604

Redige *Bom é o que bem acaba*.

1605

Shakespeare compra parte dos dízimos da cidade de Stratford, o que lhe dá direito a arrecadar o devido por todas as terras antes pertencentes à Igreja católica, em troca de uma quantia certa a ser entregue ao governo da cidade.

1605-7

É a fase em que escreve *Macbeth*, *Rei Lear*, *Antônio e Cleópatra*. Susanna, sua filha mais velha, casa-se com o médico John Hall.

1608-9

Morre Mary, a mãe de Shakespeare. Escreve *Coriolano*, *Timon de Atenas*, *Conto de inverno* e *Cimbeline*.

1611

Shakespeare cria sua última obra sem colaborador, *A tempestade*.

1613

Em colaboração com John Fletcher, escreve *Henrique VIII*, que leva o subtítulo *Tudo é verdade*. Shakespeare compra a casa que fora a portaria do mosteiro dominicano Blackfriars, seu único investimento não-teatral em Londres.

1614

Novamente com Fletcher, escreve *Os dois parentes nobres*.

1616

Judith, a filha mais nova, casa-se com Thomas Quincey. Shakespeare faz seu testamento, dando a Susanna, a mais velha, o tratamento preferencial que teria um filho homem. Morre em sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, no dia 23 de abril, e é enterrado na Igreja da Santíssima Trindade, localizada na mesma cidade.

1623

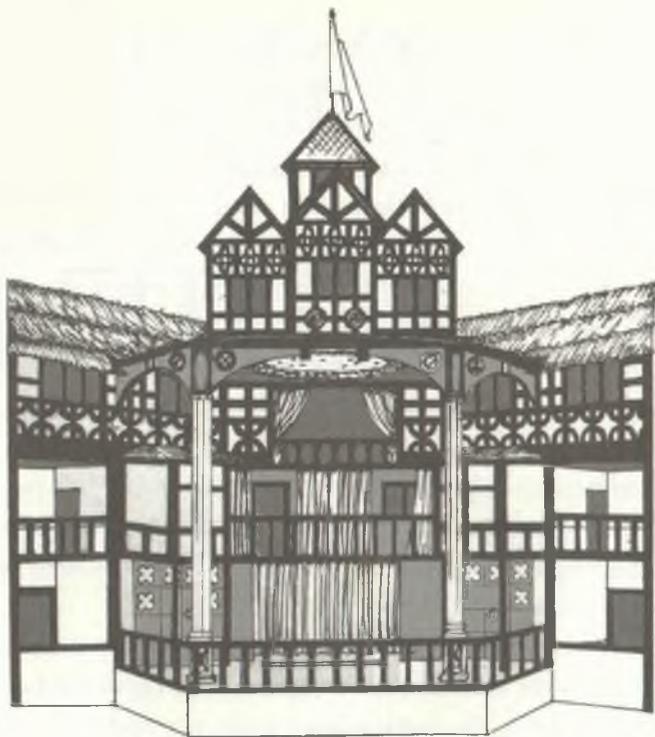
Morre Anne, a viúva do dramaturgo. No mesmo ano é erigido, na igreja onde Shakespeare fora sepultado, um monumento com o busto do poeta. É publicada em Londres, por iniciativa de seus colegas John Jemings e Henry Condell, a primeira edição das obras dramáticas completas de Shakespeare, conhecida como *The First Folio*.

# ENSAIO DE LEITURA

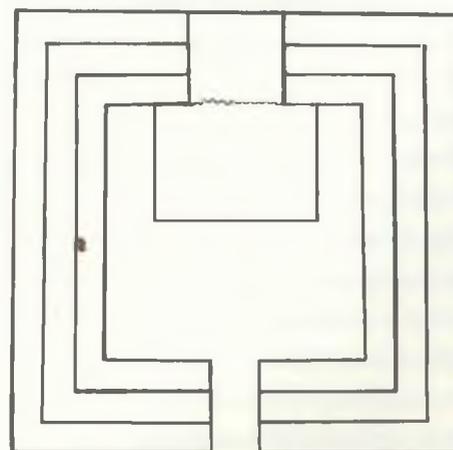
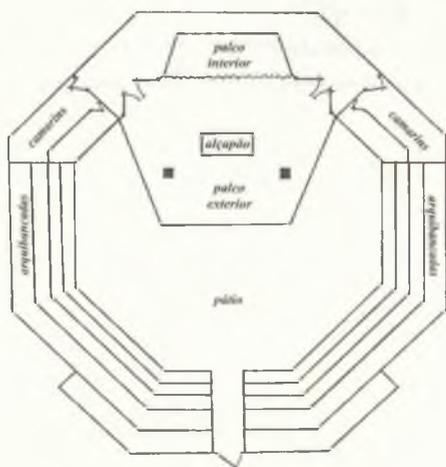
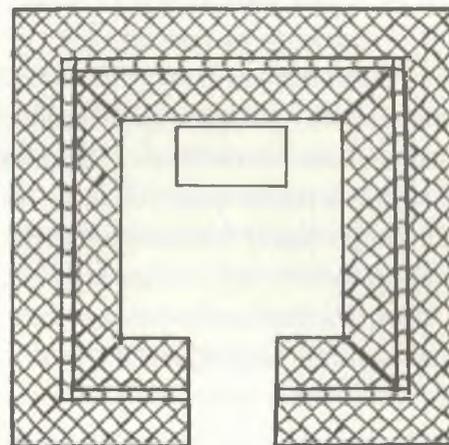
A leitura do texto dramático exige alto grau de imaginação do leitor, porque não há interferência de um narrador que esclareça o que este ou aquele personagem possa estar pensando naquele momento; cada personagem fala em sua própria pessoa, e tudo tem de chegar ao público-alvo no bojo do diálogo. No teatro elisabetano o problema era incomparavelmente maior do que hoje em dia; por exemplo, no caso de peças realistas com encenação igualmente realista, que situa em detalhe o local onde se passa a ação. É por isso mesmo que se torna importante mostrar um plano do teatro, na relação palco/platéia, que era bastante íntima, seja para os que ficavam de pé em torno do palco, seja para os que sentavam nas galerias, que jamais ficavam a mais de doze ou treze metros de distância dele.

A céu aberto, quando se apresentavam espetáculos por volta de uma e meia da tarde, sem recursos para indicar noite e dia, lugar e hora, a não ser os da palavra, o público tinha de ser realmente conivente com o espetáculo, e contribuir com sua imaginação para completar o que o diálogo sugeria.

Eis, então, a planta baixa do teatro e uma visão frontal do conjunto de áreas que formavam o espaço cênico:



*The Globe*



O palco “exterior”, projetado para o centro do pátio, é neutro e serve para a maior parte das cenas; o “interior” mostra ambientes fechados, isolado por uma cortina que permite o uso de móveis ou acessórios. O palco “superior”, acima do interior, representa as muralhas da cidade, ou qualquer local alto. Essas três áreas, usadas juntas ou separadas, é que permitiam a liberdade formal da dramaturgia da época.

Em 1642 todos os teatros londrinos foram literalmente destruídos pelo governo republicano e autoritário da puritana Commonwealth de Oliver Cromwell, e, na Restauração da monarquia, em 1660, ninguém se lembrava do antigo palco. Os novos teatros, além de italianos, pela primeira vez contaram com atrizes; a falta delas, aliás, é a explicação para os poucos papéis femininos nas peças de Shakespeare.

No neoclassicismo imperavam as unidades clássicas e os pequenos teatros italianos de corte, com espaço para poucos atores; Shakespeare — com suas peças que cobrem anos, têm locais variados e até dezenas de personagens — passou então por ignorante literário e criminoso contra as boas maneiras, já que escrevia sobre toda espécie de gente e classes, com vocabulário condizente. Passaram-se três séculos e meio até a forma elisabetana de palco ser redescoberta e a sua dramaturgia realmente compreendida.

A dramaturgia do “teatro elisabetano” mistura elementos romanos, medievais e dos romances de cavalaria. Sem regras a obedecer, a preocupação do teatro profissional era com a força da ação cênica. As catalisadoras do movimento foram as fascinantes sonoridades da poesia e a confiança na imaginação da platéia. Juntas,

permitiram que o real e o fantástico se apresentassem mesclados naquele palco neutro.

Quando Shakespeare chegou a Londres, por volta de 1588, seus antecessores haviam criado várias formas dramáticas, com formas livres nascidas da mistura de gêneros; e o jovem autor mergulhou naquele excitante universo teatral experimentando todos os gêneros que andavam fazendo sucesso, talvez no simples intuito de dominar o instrumento ideal para seu talento.

Não há cronologia exata das obras de Shakespeare, e, para fazer notar sua evolução em forma e conteúdo, as peças são aqui divididas em grupos cujas características comuns configuram determinada etapa. Os temas favoritos de Shakespeare aparecem desde o início, mas o tratamento se aprofunda à medida que ele amadurece como pessoa e como artista.

## O APRENDIZADO

Nesse período impressiona a variedade de gêneros; sua datação incerta resulta de pesquisas que levaram em conta linguagem, imagens, estrutura, influência de outros autores e circunstâncias no momento da composição.

Shakespeare viveu em época de grande orgulho nacional e curiosidade sobre o passado do país. Nasceu daí a “peça crônica”, contando a vida de reis e heróis. Uma de suas primeiras obras é a trilogia *Henrique VI*, na qual vemos nascer o único gênero criado por ele, a “peça histórica”. Não se tratava mais de uma cronologia; com hábil manipulação dos acontecimentos, o novo gênero contém uma idéia central a ser transformada

em trama e personagens, sempre envolvida com a natureza do bom e do mau governo.

Dotada de grande liberdade, a trilogia se passa na Inglaterra e na França, usa mais de cem personagens no conjunto, e cobre 49 anos de muita ação. Muitos fatos são manipulados para realçar os aspectos políticos: Henrique VI herda a coroa com dez meses de idade e a ação trata dos prejuízos para o país quando o poder não é exercido por quem usa a coroa; primeiro pela menoridade, depois por sua fraca personalidade, o rei é sempre manipulado pelos que anseiam o poder, prejudicando a nação e os governados.

Em 1 *Henrique VI*, as brigas entre ingleses levam à perda de seus territórios na França, em contraste com o fenômeno unificador de Joana d'Arc, mesmo que esta seja vista como bruxa e devassa pelos olhos protestantes e britânicos da época.

Em 2 *Henrique VI*, várias facções do campo York se unem para destruir o íntegro duque de Gloucester, Lancaster e protetor do rei, e a fraqueza do Estado permite o levante do ignorante Jack Cade, que alega ser herdeiro da coroa, usado pelo duque de York como balão-de-ensaio para sua própria ambição pelo trono.

Em 3 *Henrique VI*, o ciclo se completa quando a incompetência e a ambição atingem o próprio rei, assassinado pelo duque de Gloucester, dos York, o futuro Ricardo III. O iniciante Shakespeare, com seu novo gênero, já prova ter talento ao controlar dezenas de personagens para expressar um pensamento dominante.

Quando Shakespeare volta à peça histórica, o progresso é claro; a longa disputa pelo poder em torno de Henrique VI conduz ao pior dos reis, *Ricardo III*. Este é

o primeiro grande personagem de Shakespeare, que usa a convicção da época de que a deformação física reflete a corrupção moral. A coragem e a crueldade do jovem Ricardo da trilogia agora são acrescidas de frieza, cinismo e, o que é mais notável, senso de humor. Seu pior crime, como sempre para Shakespeare, é a falta de solidariedade humana.

Em *Ricardo III*, as confrontações são muito claras, mas Shakespeare não é moralizante; ele deixa claro, apenas, que toda ação tem conseqüências, muitas vezes bem diferentes das esperadas, e resulta na destruição de seus autores.

As confrontações são o que torna a peça atraente, embora nada chegue a impedir a criminosa caminhada de Ricardo ao trono. Com o monólogo que abre a peça, Shakespeare informa ao público quem é Ricardo e aonde quer chegar; e logo na terceira cena ele realiza sua maior ousadia teatral: traz de volta à Inglaterra Margaret, a viúva do último Lancaster, que de fato vivia na França. Para não ir contra a história, ela não tem parte ativa na ação, porém lança uma terrível maldição sobre os York, e tudo o que ocorre na peça daí por diante mostra a alternada realização do contido nessas duas falas memoráveis. O palco superior é explorado quando, no último ato, Ricardo e Richmond dormem embaixo, cada um em seu acampamento; ao alto as vítimas de Ricardo maldizem o primeiro e abençoam o segundo.

Shakespeare também experimenta desde logo a comédia romana, que corrige o desvio do pecado social pelo riso. Ele sabe no entanto que, sem ação em cena, ela não será bem recebida pelo público. Crescem as confusões que atingem o par de gêmeos de Plauto; na

*Comédia dos erros*, há dois pares em vez de um e aparecem componentes inadmissíveis no teatro romano: misturam-se os gêneros com o tom patético de Egeu, o pai dos gêmeos Antífolo, contando a desgraça da separação da família. Entretanto o riso chega com os vários acontecimentos que reúnem toda a família inesperadamente em Éfeso. Criando uma cunhada para o Antífolo casado, o poeta abre uma trama romântica para o Antífolo solteiro, inadmissível em Roma.

Além do mais, Shakespeare faz de *Comédia dos erros* uma metáfora do significado da família, recorrendo à Epístola de São Paulo aos Efésios para falar de relacionamentos humanos, enquanto Egeu, o pai dos gêmeos, introduz outro tema favorito, o da justiça x misericórdia. A presença de algum perigo, sofrimento ou morte nas comédias as aproxima da vida real, enquanto o reencontro da família é o “final feliz”.

Depois, Shakespeare tenta a forma trágica com *Titus Andronicus*. A trama principal, falsamente histórica, ele encontrou em uma peça anônima; o estupro e a mutilação de Lavinia, em Ovídio; já a sonoridade, os crimes hediondos, seu preço e o banquete com carne humana vêm direto de Sêneca, também estudado na escola.

Ainda imaturo, como indivíduo e como artista, Shakespeare sabe ressaltar a violência, mas não dar maior densidade ao próprio protagonista; falta o “desperdício trágico” no sofrimento e morte de Titus, que se orgulha de haver perdido 21 filhos na guerra e ainda mata um por contrariá-lo, mesmo com razão. Uma leitura cuidadosa, contudo, revela Titus como a semente de Lear e Coriolano; o autor ainda não sabe fazer seu protagonista refletir e evoluir, e Titus só age contra Saturninus e

Tamora por vingança pessoal, sem refletir sobre o erro de seu voto para a eleição do imperador. Todavia, mesmo que de modo precário, Shakespeare já inclui o problema do bom e do mau governo e, mesmo com falhas, *Titus Andronicus* é um primeiro rascunho das maiores tragédias, além de deixar claro seu talento teatral.

*Os dois cavalheiros de Verona*, uma comédia romântica, é um caminho novo para o autor, igualmente aquém de obras futuras. Se a comédia romana é crítica, a romântica tem um clima especial de alegria e encantamento graças ao qual dois ou mais casais superam uma série de obstáculos para, ao fim, poder encontrar a felicidade em seu amor. Boas encenações têm provado que até essa primeira tentativa rende um espetáculo elegante e divertido. O final feliz é, sem dúvida, um tanto forçado, mas o diálogo tem momentos brilhantes, e é aí que aparece “Quem é Sylvia?”, a primeira das lindas canções de Shakespeare.

Em *Os dois cavalheiros* há trechos ou recursos que, no futuro, Shakespeare utilizaria melhor: a idéia de um aprendiz, em papel feminino, se travestir em pajem funciona sem grande brilho no caso de Júlia, mas é usada com brilho mais tarde; uma escada de corda pode ser aqui apenas instrumento para revelar a traição de Proteus, porém é mais bem aproveitada em *Romeu e Julieta*.

Shakespeare encontrou o enredo principal da comédia em *Diana enamorada*, do português Jorge de Montemayor, e no palco passa despercebido o fato de o texto não informar com precisão se estamos em Milão ou Pádua, se o governante é duque ou imperador, e outros deslizes como esses; e o diálogo tem uma graça que nos

ajuda a acreditar em todos os obstáculos e todas as soluções que culminam nos casamentos de *Os dois cavalheiros* e suas amadas.

Shakespeare aproveita tudo o que o ambiente de trabalho lhe oferece, e em *Os dois cavalheiros* um cachorro treinado é que estabelece a diferença de ponto de vista de amos e criados a respeito das viagens feitas por todos. Enquanto os dois cavalheiros são estimulados pela família a se aprimorar em corte mais culta, o criado Lança, em delicioso monólogo, condena a indiferença do cão, em contraste com as lágrimas e os gritos da família modesta ante o afastamento do jovem.

A primeira fase termina com a sofisticada *Trabalhos de amor perdidos*, que estreou em 1593 ou 94, provavelmente na casa de um nobre, para um público particular. A idéia dessa especificidade tem base na existência de várias referências a pessoas e fatos que ninguém conseguiu esclarecer até hoje, porém apreciado pela platéia original. Toda a graça da comédia depende de informação e refinamento acima do exigido pelo corpo de obra de Shakespeare, e até a trama se passa em um universo privilegiado.

A peça tem duas fontes diversas: a visita feita por Catherine de Médicis e sua filha Marguerite de Valois ao distante marido desta, Henri de Navarre, acompanhadas por lindas jovens chamadas de *escadron volant*, e a moda das “academias”, pequenos grupos de apaixonada dedicação aos estudos.

Na peça, a princesa da França, que não é casada, chega com três acompanhantes para visitar o rei de Navarra justo no momento em que este convida três amigos a passar três anos só estudando, isolados do

mundo e, entre outras coisas, sem ver mulheres. Um dos quatro, Berowne, prevê a impossibilidade do projeto, entretanto o rei insiste e todos assinam o pacto. Logo chega a princesa e, obrigado a recebê-la, o rei, a fim de respeitar as próprias regras, manda armar para as moças uma tenda no jardim, à qual têm acesso personagens de várias origens e classes. Tudo elaborado com uma quantidade exagerada de jogos de palavras, muita rima e as famosas referências não identificáveis que emprestam à peça seu sabor especial.

É claro que os “acadêmicos” se apaixonam imediatamente pelas visitantes, tentando cada um esconder o fato dos outros. Shakespeare, o cultor da natureza, usa os personagens supostamente mais ignorantes como porta-vozes da sensatez, que desobedecem àquelas novas regras tolas e impraticáveis; dois outros personagens em si mesmos desmedidos, Don Adriano de Armado, herdeiro do soldado fanfarrão romano, e Holofernes, ridículo pedante parente do “Dottore” da *commedia dell’arte*, também criticam os exageros do projeto do rei.

Também aqui Shakespeare fracassa no que veio a fazer bem no futuro, a apresentação de um confuso espetáculo de amadores que nem chega ao fim, modelo do sucesso em *Sonho de uma noite de verão*; tampouco se saem melhor os quatro amigos quando tentam se apresentar como russos. As moças contudo já têm grande agilidade mental e espírito, só que, como são figuras mais ou menos históricas, a comédia acaba de forma diferente de todas as outras que Shakespeare escreveu: a costumeira presença sombria é a notícia da morte do pai da princesa e, em tais circunstâncias, as quatro pro-

metem responder aos quatro pedidos de casamento dali a um ano, exigindo deles uma espécie de penitência a ser cumprida durante esse período.

Se seu universo especial a torna menos acessível para nós, a elegância de boa parte das falas e a completude da estrutura comprovam que está concluída a fase de aprendizado.

## INDEPENDÊNCIA E LIRISMO

A partir de 1594, quando reabrem os teatros, Shakespeare trabalha exclusivamente para a nova companhia dos Lord Chamberlain's Men e começa — com a tranquilidade de saber que não tem de procurar comprador para seus textos — a escrever suas primeiras obras-primas.

Como transição para o novo período, Shakespeare aparece com *A megera domada*, que mistura comédia crítica na história de Petruquio e Caterina, romântica na de Bianca e seus admiradores, e um pouco da elegância italiana no Prólogo. A segura construção da comédia mostra o autor já pleno senhor de seu ofício, com cada personagem claramente definindo apenas pelo diálogo. Em sua fala, Baptista, o pai de duas moças que precisam de marido, bem como os candidatos à mão de Bianca, nos informa não só sobre a Megera mas também sobre eles mesmos, seus desejos e preconceitos.

Os três fios da trama falam do mesmo assunto, a ordem no casamento e na família, e Shakespeare manipula níveis variados de aparência e realidade, de personalidade autêntica e assumida. A preferência de Baptis-

ta pela filha mais nova e sua desconsideração pela mais velha é que fazem Caterina ter o comportamento de Megera; Petruquio, para domá-la, imita e exagera o comportamento dela, até convencê-la de que só agindo na medida certa poderá ser amada e respeitada. A corte de Bianca, por sua vez, é levada adiante com toda espécie de engano a outros e, no Prólogo, todos mentem para enganar Sly.

O texto demonstra o domínio de Shakespeare em relação à língua como instrumento dramático: Christopher Sly, o funileiro semi-analfabeto, fala em prosa, em contraste com a elegância do verso do Lord e até de seus criados, adaptados àquele nível social. Já a história de *A megera domada* se passa no mundo dos comerciantes ricos e em pleno progresso social, cujos filhos já estudam em universidades, e sua linguagem é fluente, sem rima, menos afetada, com sonoridades da vida real.

Em 1595 Shakespeare embarca em uma série de peças de tom lírico; a primeira delas, *Sonho de uma noite de verão*, tem um dos poucos enredos originais do autor. São várias as fontes de inspiração, todavia ninguém jamais as reunira em uma trama: os desentendimentos entre os dois casais de namorados ele já usara desde *A comédia dos erros*; o casamento de Teseu e Hipólita ele encontrou nos *Contos de Cantuária*, do medieval Geoffrey Chaucer, e em a *Vida de Teseu*, de Plutarco; as fadas folclóricas e Puck ele conheceu na infância em Stratford; Oberon foi o rei das fadas na comédia romântica *James IV*, de Robert Greene; e Titânia veio de Ovídio, de quem ele aproveitou também a história de Píramo e Tisbe.

O *Sonho* também tem dois universos distintos: na corte de Teseu, quatro dias antes da data de seu casa-

mento com Hipólita, a oposição do pai ao casamento de Hermia e Lisandro leva os dois a fugir para a floresta, onde estão as fadas, os artesãos que ensaiam sua peça para a festa de casamento do duque e Helena e Demétrio, que perseguem o casal fugido.

Escrita para uma festa de casamento, todas as tramas giram em torno do amor e de seus caprichos de percurso até o encontro do verdadeiro amor. Os dois casais de namorados, ainda incertos, brigam como adolescentes; Oberon e Titânia, em um mundo de sonho e liberdade, brigam por ciúme e por um pequeno pajem; Teseu e Hipólita, os mais maduros, só se casam em paz depois de se enfrentarem na guerra; os artesãos apresentam em sua “trágica comédia” a infelicidade de um jovem casal cujo amor é contrariado pela família e, finalmente, o amor em suas arbitrariedades e deformações é apresentado pelo suco da flor pingado nos olhos e pela figura de Titânia apaixonada por Bobina com cabeça de burro.

Passada na Grécia antiga, *Sonho* é uma das peças mais inglesas de Shakespeare; seu espetáculo deveria exercer exatamente a função que exerce o dos artesãos, com o poeta seguro de que sua comédia seria divertida, e não risível. Desfeitos todos os enganos do amor que entra pelos olhos, que ocorrem à noite, na floresta, a peça volta à corte, com a apresentação do hilário espetáculo dos artesãos na festa dos três casamentos. Até na comédia, Shakespeare se preocupa com o bom governante: quando os jovens riem de Píramo e Tisbe, Teseu lhes chama a atenção, dizendo que é preciso respeitar os artesãos, que estão fazendo o melhor que podem, de acordo com a ética Tudor de poder.

Em *O mercador de Veneza*, escrita entre 1596 e 97, o autor, já maduro em sua arte, pela primeira vez mescla um conteúdo sério com a forma da comédia, e esta só difere das outras na medida em que os amantes enfrentam obstáculos mais sérios e difíceis. A história, uma vez mais, é formada por duas tramas, com fontes diversas, para o universo de Bassanio e Porcia.

Bassanio pede dinheiro a Antonio para fazer a corte à rica Porcia, o que em nada diminui o amor de Bassanio por ela. Antonio está sem dinheiro vivo no momento e é ao judeu Shylock que pede os 3 mil ducados necessários. Sempre agredido por Antonio no centro comercial de Veneza, Shylock quer fazer o empréstimo sem juros, mas Antonio recusa e, de brincadeira, o judeu acerta que se em três meses o empréstimo não for pago, ele terá direito a uma libra de carne de Antonio. Esse é o obstáculo de Bassanio, sendo a história da libra de carne já muito conhecida.

Em Belmonte, a rica Porcia é disputada por vários candidatos, mas, segundo os desejos de seu falecido pai, só poderá se casar com o que fizer a escolha certa entre três arcas, de ouro, de prata e de chumbo. Esse é o obstáculo, mais leve, de Porcia, que Shakespeare encontrou na coletânea intitulada *Il Pecorone*, ou no *Decameron*, de Boccaccio, neste em forma mais eficiente para o teatro.

O anti-semitismo era uma realidade, agravado em 1594 na Inglaterra pela falsa acusação feita ao médico judeu-português da rainha de ter conspirado para matá-la; mas basta conhecer o monstruoso *Judeu de Malta*, de Marlowe, para constatar quanto Shakespeare é mais ameno em sua criação. O texto nos permite pensar que Shylock não teve real intenção de cobrar a multa do

contrato, pois nada sugere que Antonio não pôde pagar o empréstimo; o que provoca a ira de Shylock é a fuga de sua filha Jéssica, justamente naquele momento, ainda roubando o pai, para se casar com um cristão.

A evolução de Shakespeare como autor é vista nas sutilezas. Mesmo antes de Bassanio chegar a Belmonte em busca de Porcia, o fracasso de Antonio já é conhecido, e a fúria de Shylock, deslançada. Quando Salério e Solano deboçam de Shylock pela fuga de Jéssica, a prosa é magistralmente usada na mais famosa fala de Shylock, quando ele compara cristãos e judeus. Essa fala, somada à sua tristeza ao saber que a filha trocara por um macaco o anel que sua mulher lhe dera — e ele “não o trocaria nem por toda uma floresta de macacos” —, mostra como o poeta é mais comedido em seu tratamento do anti-semitismo, além de várias falas no texto lembrarem culpas cristãs.

O tom lírico da comédia domina a cena em que o público já vira Porcia ser perdida por quem escolhe ouro e prata. Chega o momento de Bassanio fazer sua escolha. Porcia sofre por não poder indicar a Bassanio a arca certa, e ele sofre com o medo de fazer a escolha errada — mas as razões de Bassanio para escolher o chumbo são o que o velho pai tinha em mente ao criar o mistério das arcas.

No ato iv acontece o julgamento, de tom sério e sombrio, do direito de Shylock à multa da libra de carne, que agora é cobrada. Porcia, travestida, é o hábil advogado que derrota Shylock no tribunal; ela sabe que, se não tivesse Antonio, seu marido passaria o resto da vida carregando essa culpa. Condenado Shylock, é a partir do pagamento do “advogado” com o anel que

Porcia deu ao marido que começa a transição para a retomada do tom mais leve da comédia.

E o último ato começa com Jéssica e Lorenzo encenando com palavras naquele palco vazio, em pleno dia, o luar, à luz do qual esperam a volta de Porcia a Belmonte. O diálogo dos dois e a descrição do luar sobre a encosta são insuperáveis como exemplo do uso da palavra para criar imagens visuais, o triunfo da dramaturgia elisabetana. E a comédia acaba com a comemoração de três casamentos, de Porcia e Bassanio, Nerissa e Graziano, e Jéssica e Lorenzo, após a superação de todos os obstáculos, inclusive os de raça e religião.

Ainda nesse tom, Shakespeare escreve sua única tragédia lírica, *Romeu e Julieta*. Nenhuma outra peça ilustra tão bem a capacidade de Shakespeare de tornar original e sua uma história que segue literalmente sua fonte. Data de 1559 o poema “A trágica história de Romeu e Julieta”, de Arthur Brooke. O poema é longo e tedioso, porém fez sucesso na época. Uma “Advertência aos leitores” e um soneto ressaltam a essência moralizante da obra, que atribui a morte do jovem casal ao fato de Julieta desobedecer à mãe e ouvir conselhos não só da Ama como de frei Lourenço. Protestante apaixonado, Brooke não só afirma que o casamento por um padre é ilegítimo como também garante ser a confissão auricular o caminho da corrupção e da prostituição.

Seguindo de perto a história de Brooke, Shakespeare também abre a peça com um soneto que expressa outra posição: Romeu e Julieta são vítimas do ódio entre suas famílias, com o que a peça se torna ao mesmo tempo uma história de amor e um sermão contra a guerra civil. Em Brooke, os jovens ficam casados por

implausíveis seis meses; em Shakespeare, a ação começa no domingo pela manhã e na manhã de quinta-feira Romeu e Julieta já estão enterrados, com a precipitação sendo a única possível culpa dos jovens.

Com dramaturgia e linguagem impecáveis, para não falar do memorável uso do palco elisabetano na cena do balcão, *Romeu e Julieta* é obviamente obra de um autor que já vive há seis ou oito anos em Londres, e as alterações que introduz na ação confirmam sua crença na interdependência do indivíduo com o quadro social e político em que vive.

Mesmo com o humor de Mercúcio e a graça menos requintada da Ama e seu criado Pedro, há pouca prosa na tragédia, muito menos rima. O verso, mesmo nessa circunstância, não perde em beleza rítmica e sonora, apenas procura ser em maior grau a imagem da fala humana. O mais interessante é o uso da língua — ornada a princípio, sincera adiante — para mostrar quanto o amor faz tanto Romeu quanto Julieta amadurecer.

O jovem casal é vítima, tão-somente, do ódio cujo motivo já fora esquecido, e não é só o príncipe que condena as brigas e o mal que fazem à comunidade, também os chefes das duas casas estão cansados daquilo tudo. Toda geração, no entanto, tem seu Teobaldo, que não deixa morrer o ódio; ele, não o velho Capuleto, fica indignado com a presença do “inimigo” Romeu na festa, como é ele que mata Mercúcio quando este sai para matar Romeu.

Talvez o próprio Shakespeare julgasse impossível criar algo melhor do que *Romeu e Julieta* nessa linha lírica, pois quando, poucos anos mais tarde, ele entra em seu período trágico, não é esse o caminho que toma, e sim o do velho *Titus Andronicus*.

## O HOMEM E O GOVERNO

A partir de 1596 Shakespeare retorna às peças históricas, agora não mais preocupado com a disputa pelo poder, como no início da carreira — está voltado para a relação do governante com o poder.

*A vida e a morte do Rei João* tem, junto com *Ricardo II*, que lhe sucede imediatamente, a característica da ausência total da prosa, todavia com percentual bem menor de rimas. O *Rei João*, não se explica por quê, nunca alcançou a popularidade do mais primitivo *Ricardo III* ou das quatro peças históricas que a sucedem. Usando como fonte a anônima peça *O perturbado reino do Rei João*, Shakespeare preserva a trama original quase que de cena em cena, mas a inventividade e a naturalidade no fluxo do verso dão nova vida a um modelo inerte e medíocre.

*Rei João* pode ser lida como introdução ao tema do conjunto, com Shakespeare recuando na direção dos conflitos bem x mal das moralidades para retratar os desmandos do reinado do chamado João sem Terra. Com uma figura real fraca e corrupta, Shakespeare aceita da peça-fonte a figura imaginária de Philip, o Bastardo, suposto filho ilegítimo de Ricardo Coração de Leão, este sim dotado de todas as qualidades de honradez, coragem, dedicação ao país e lealdade para com amigos, o que falta ao legítimo João. A trama é vagamente armada em torno do direito à coroa da Inglaterra, que o rei da França atribui ao jovem Artur, filho de Geoffrey, por sua vez filho mais velho de Henrique II, morto antes do pai, embora João tenha sido indicado por Ricardo, ao morrer, como seu legítimo herdeiro.

Mesmo fluente, a linguagem é altamente retórica e, para retratar a desagregação do reino provocada por João, Shakespeare faz referências ao corpo não como um todo, mas em partes separadas. O embate entre honradez e corrupção é definido desde logo por dois momentos significativos: Philip prefere abdicar de seu direito, como primogênito, do título e das propriedades de seu suposto pai e ser apenas o filho bastardo do rei morto, a fim de melhor servir ao país, enquanto João ganha o rei da França com vergonhoso suborno, propondo o casamento de sua sobrinha com o Delfim. Essa chocante barganha é motivo para o famoso monólogo do Bastardo sobre *commodity*, nome que ele dá à ganância pelos lucros mal ganhos, pelas vantagens desonestas.

Se João, a princípio, é fraco, corrupto e desleal para com os amigos, no terceiro ato ele mostra sua pior faceta ao ordenar a morte do sobrinho, e a partir daí seus fracassos políticos e guerreiros se acumulam com grande precipitação. Tendo optado por atribuir todas as virtudes do bom governante a um personagem não histórico, Shakespeare fica com um final fraco para a peça, cujos únicos aspectos positivos são o imediato juramento de fidelidade do Bastardo ao príncipe herdeiro e sua fala final, belo trecho de amor à pátria.

Na segunda tetralogia que segue, Shakespeare fala de reis que antecedem no tempo os da primeira. Temos aqui a história da deposição de Ricardo II e dos reinados de Henrique IV e Henrique V, dois fortes monarcas que sustentaram no poder os Lancaster. Na primeira vimos que a incompetência do terceiro rei da dinastia, Henrique VI, foi responsável pela Guerra das Rosas e pelo eventual reinado de Ricardo III, o pior dos reis.

Em *Ricardo II*, Shakespeare indaga se é melhor um mau rei legítimo ou um bom rei usurpador. A escolha de Ricardo foi perfeita para a proposta; o risco era o da censura, mas o rei foi realmente deposto pelo primo, fato de conhecimento público, e seu sucessor, Henrique IV, não foi carismático, e sim competente e responsável. No seu todo, essa segunda tetralogia mostra que o bom governo abre caminhos para um melhor governo, com Henrique V, o melhor dos reis, sucedendo a seu pai.

Ricardo II herdou a coroa aos nove anos, conheceu privilégios antes de assumir responsabilidades e é o único rei em Shakespeare que acredita na teoria do direito divino. A peça abre com uma cena de grande formalidade, na qual o monarca aparece fazendo o que mais sabe, ou seja, exercer seu papel com pompa e circunstância. Nela, Henry Bolingbroke (o futuro Henrique IV), primo de Ricardo II, acusa formalmente o conde de Norfolk de desviar verbas e ser responsável pelo assassinato de um tio do rei, enquanto este acusa Bolingbroke de traição. Tudo é feito em termos dos desafios medievais, e Ricardo II determina que os dois se enfrentem em determinada data. Na cena seguinte, no entanto, temos uma conversa do pai de Henrique, também tio do rei, com a viúva do morto, pela qual sabemos que Norfolk efetivamente entregou as chaves da prisão aos assassinos, mas apenas cumpria ordens do rei.

A deposição de um rei era uma questão delicada para Elizabeth I, entretanto a pura e simples beleza da peça colabora para salientar a natureza artística de uma obra tão abertamente política. A ousadia do tema fez com que, embora *Ricardo II* fosse publicada duas vezes

enquanto Elizabeth I estava viva, nenhuma delas incluiu-se a cena da forçada abdicação.

Shakespeare faz de Ricardo uma figura emocionalmente atraente, embora sempre apelando para seus privilégios reais e seus direitos divinos, sempre auto-referente, ignorando seus erros na condução dos negócios de Estado. O primo Bolingbroke, mesmo sem ser particularmente brilhante ou simpático, é irretocável em seu amor à Inglaterra e na visão do bom governo. Shakespeare não hesita em manipular personagens e acontecimentos para dar à peça o sentido que deseja. O pai de Henrique, duque de Lancaster, foi figura importante, contudo não exemplar como Shakespeare o faz, para poder ser mostrado como patriota de primeira linha, preocupado com o mal que os erros do rei trazem à Inglaterra. Sua fala patriótica, a mais famosa de toda a obra, só é ouvida por seu irmão York, que afirma acertadamente que um jovem rei não dá ouvidos aos conselhos. Para favorecer a imagem de Ricardo, dá-lhe uma mulher adulta e carinhosa, quando na realidade a segunda mulher de Ricardo tinha nove anos quando ele perdeu a coroa.

Toda a trama é manipulada para passar a impressão de que as circunstâncias é que levaram Henrique a depor o primo; quando morre o duque de Lancaster, York, o outro tio-avô do rei, o adverte de que, ao privar o primo de seus direitos como herdeiro, ele solapa o próprio princípio que lhe deu a coroa. Toda a nobreza se sente ameaçada com a atitude do monarca, e o poderoso conde de Northumberland e sua família instigam Henrique em seu caminho para o trono. Tudo em *Ricardo II* é tratado com imaginação; a instabilidade emocional do rei é vista em sua contínua autodramatização: quando as

coisas lhe vão bem, ele é brilhante no papel de rei, mas incapaz de corrigir seus erros para beneficiar o país, preferindo assumir o papel do sofrido injustiçado. Se Henrique lhe toma o trono, seu comportamento favoreceu a usurpação.

Em *1 Henrique IV*, o novo rei planeja partir em uma cruzada, uma forma de expiação pela morte de Ricardo, que, aliás, não havia realmente ordenado. Ele é impedido de cumprir seu desejo porque Northumberland já está organizando um levante contra o rei, alegando ter-lhe “dado” o trono e obrigando-o, portanto, a servir aos seus interesses. No entanto, os conspiradores esbarram em um rei firme e comprometido com o bem-estar do país, não com interesses particulares.

Ironicamente, o rei que depôs o primo por ser ele irresponsável no governo vê-se agora às voltas com as aventuras e desmandos de Henrique, chamado Hal, seu filho e herdeiro. Para refletir sobre o bom e o mau governante, Shakespeare recorre à velha forma de *morality*, sempre uma luta entre o céu e o inferno pela posse da alma do homem, e cria para isso Sir John Falstaff, o companheiro de farras do príncipe, que disputa com o monarca o estilo de vida do príncipe. Esse gordo e velho cavaleiro tornou-se um dos mais apreciados personagens de toda a galeria criada pelo poeta, principalmente em razão da autenticidade de seu gozo da vida. Corrupto e corruptor, ele brilha como nova versão de “Boas Companhias” das antigas *Moralities*, sempre apto a transformar em diversão atraente suas transgressões e seus crimes. Ele vive cercado pela admiração de amigos e mulheres à custa dos quais vive em alegre dissipação. Enfim, o perfeito tentador.

Nessa primeira parte de *Henrique IV*, tanto as farras de Hal como os levantes no Norte servem para contar, digamos assim, a formação militar do herdeiro. A formalidade do diálogo na corte e o linguajar em boa parte grosseiro do mundo de Falstaff são exemplares como instrumentos de força dramática e teatral. E o conjunto das duas partes de *Henrique IV*, pela primeira vez em toda a história da dramaturgia ocidental, retrata não só a corte e as classes dominantes como também seu submundo, ao criar um retrato político de um país.

2 *Henrique IV* é a continuação imediata da primeira parte, e ninguém pode saber com certeza se Shakespeare já teria escrito a primeira pensando em duas, ou se só depois de acabada a primeira parte é que ele resolveu escrever a segunda. As duas formam, juntas, um todo harmônico, mas cada uma é perfeitamente válida e satisfatória quando montada em separado. Na segunda parte é muito reduzido o contato de Hal com Falstaff, e o velho companheiro é visto em seus aspectos menos atraentes. Há um novo levante dos Percy, entretanto a nova peça se caracteriza como o aprendizado legal do príncipe.

Em meio a toda essa preocupação com temas políticos, em algum momento de 1599 ou 1600 Shakespeare escreve *As alegres comadres de Windsor*, que diz a tradição ter sido escrita em duas semanas porque Elizabeth I quis “ver Falstaff apaixonado”. As circunstâncias não têm confirmação, porém a comédia apresenta o velho Falstaff tentando ser conquistador. Ele escreve cartas de amor rigorosamente iguais às duas comadres do título, Alice Ford e Margaret Page, que, depois de lê-las juntas, resolvem dar-lhe uma lição. No primeiro

encontro marcado, com a desculpa de estar evitando que ele seja visto pelo marido, Ford, as duas o escondem em uma imensa cesta de roupa suja, que é jogada no rio, e no segundo ele tem de fugir vestido de mulher. Para coroar o castigo, na festividade final de São Jorge, leva uma boa surra.

*As alegres comadres de Windsor* é a única peça de Shakespeare que se passa no cotidiano da classe média inglesa. O resultado é razoavelmente divertido, com uma cômica disputa entre vários candidatos à mão da jovem Anne Page, no entanto aquele Falstaff não tem a vida que o faz brilhar em *Henrique IV*. O companheiro de aventuras do príncipe seguramente não nasceu para o amor.

*Henrique V* é a conclusão lógica das peças que a precederam, um elogio emocionado ao rei que representa, uma a uma, todas as qualidades que a tradição exige de um bom rei cristão. Entre muitas outras, a peça destaca a clemência, o autocontrole, não agir por vingança, tratar bem os humildes, cercar-se de conselheiros sábios, ser incorruptível, defender e preservar sua condição de monarca, perder o sono com preocupações de Estado, buscar a harmonia da comunidade etc.

A peça sempre foi popular, entretanto periodicamente passa por períodos de repúdio, acusada de militarista, sendo injusto ignorar tudo o que o texto diz contra a guerra. Se Henrique invade a França, ele tem apoio popular e da Igreja para, a olhos ingleses, recuperar uma coroa à qual tinha direito; além disso, a sua fala a respeito da responsabilidade do rei, antes da batalha de Azincourt, não mostra de forma alguma um militarista convicto. O poder, no caso de Henrique V, como no de seu pai, não corrompe, não rende prazeres des-

medidos, apenas intensifica a noção da seriedade da tarefa que cabe ao monarca.

*Henrique V* tem, na verdade, pouca ação: desde o início, em que tudo é preparação para a batalha de Azincourt, ao que vem depois, fala de suas conseqüências. É a única peça de Shakespeare a exibir um “Prólogo” antes de cada ato. Todos os prólogos são bonitos, contudo é preciso destacar o magistral que precede o ato IV, que cuidadosamente evoca, com palavras, uma detalhada visão dos preparativos dos dois acampamentos inimigos; é impossível imaginar idéia mais desafiadora do que a que o poeta usa para abrir a fala: “Imaginem agora aquele instante// Em que o sussurro e o escuro penetrante// Enchem a vasta taça do universo”, desafiando portanto os espectadores a esvaziar sua mente antes de começar a colocar, nesse vazio negro, toda a sucessão de pessoas e atividades que o vão preencher.

Mesmo após a morte de Falstaff, outros integrantes do antigo grupo de farras participam da peça e servem para Shakespeare poder criar um amplo leque de temperamentos e classes sociais na guerra, com suas reações igualmente variadas. Em uma visão mais Tudor do que do tempo de Henrique V, Shakespeare canta a união de toda a Grã-Bretanha com a presença de quatro capitães que dialogam bem, um inglês, um escocês, um irlandês e um galês. Por sua vez, o poeta alivia o tom guerreiro com duas cenas divertidas e encantadoras — a primeira, da princesa francesa Catarina, aprendendo inglês com sua dama de companhia, e a segunda, de Henrique fazendo a corte a Catarina, cada um falando pior a língua do outro. A peça é concluída por uma fervorosa apologia da paz e, depois, por um

soneto que trata da morte prematura daquele que foi o melhor de todos os reis ingleses. Quando Shakespeare começa a escrever sua nova peça histórica, ela já não fala mais da Inglaterra.

## AS COMÉDIAS DE OURO E O RISO AMARGO

Durante muitos e muitos anos as grandes comédias que Shakespeare escreve junto com o início do período trágico foram elogiadas como “deliciosas”, “leves como teias de aranha”, “raios de sol” e coisas no gênero — mas sempre sugerindo que fossem totalmente destituídas de qualquer tema ou preocupação, a não ser sobre a perfeição formal. Parece que os autores de tais elogios realmente acreditavam que um teatrólogo como William Shakespeare poderia ter acabado de escrever reflexões políticas as mais sérias, avaliações impecáveis de épocas cruciais para a história da Inglaterra — e estar a ponto de começar uma nova fase na qual criaria toda uma série de monumentais tragédias — e no momento em que fosse escrever uma comédia esquecesse de tudo aquilo que formava sua concepção do ser humano e sua passagem pela terra. Como se, simplesmente, de uma hora para outra, um interruptor apagassem as luzes da perspicácia para cair no escuro da produção de obras ocas e tolas.

Foi apenas durante o século XX que se constatou enfim que nas comédias aparecem, naturalmente de forma mais leve, todas as preocupações principais da visão de mundo que tem Shakespeare — o que torna

bem mais compreensível a permanência da popularidade das obras por quatrocentos anos. A verdade é que as comédias chamadas “de ouro” datam exatamente do período em que Shakespeare começou a escrever suas grandes tragédias; o amadurecimento como artista permite, portanto, que escreva o seu melhor em ambos os gêneros.

*Noite de reis* volta-se para o tema da aparência e da realidade, com confusão de personalidade, amores (ilusórios ou verdadeiros) e auto-engano, tudo em impecável lirismo quebrado pelo humor que empresta variedade à trama principal. Novamente um par de gêmeos se separa em um naufrágio, desta vez de sexos diferentes. Viola, que ao se ver só em terra estranha, veste-se de homem, vai ser pajem do duque Orsino e é o centro de uma das tramas. A outra gira em torno de Olívia (por quem o duque se diz apaixonado), seu primo Toby Belch e seu *majordomo* Malvolio. A comédia gira em torno de confusões armadas por auto-engano e mentira. Por todo lado há excessos: o do ilusório amor de Orsino por Olívia, o impraticável amor de Olívia pelo pajem Cesário (Viola travestida), a ridícula pretensão de Malvolio ao amor de Olívia, e a exploração do tolo Sir Andrew, também candidato à mão de Olívia, por Toby.

O caos fica estabelecido. Há um momento sombrio com o golpe que Toby e a aia Maria planejam contra Malvolio, mas de repente tudo se resolve e deixa de ser excessivo quando aparece Sebastian, o gêmeo de Viola, que pode então se casar com Olívia e deixar o caminho para Viola conquistar Orsino.

Essa primeira das três maiores comédias de Shakespeare ilustra bem a razão de ele não ter seguidores no

gênero: as tramas podem ser complicadas ou tolas, porém não está nelas a força da peça; os personagens e a linguagem são os grandes responsáveis por ressaltar a riqueza da humanidade da obra.

*Como quiserem* segue o mesmo caminho: com bons aprendizes naquele momento, novamente há dois grandes papéis femininos, duas moças donas de personalidades contrastantes e muito mais seguras em seu amor do que seus amados. A trama trata de duas usurpações, uma de um trono e outra de uma herança, e ambas acabam por mandar todos os personagens para a floresta, a mesma Arden que agora finge ser as Ardenas na França. Shakespeare, aqui, brinca um pouco com a idealização da vida campestre que estava em moda, fazendo notar que na floresta há feras e muito frio no inverno, e completa a crítica criando reais pastores e pastoras, que ficam bem longe dos tipos imaginados no culto das arcádias.

Rosalind, o centro de toda a ação, é das mais encantadoras criações de Shakespeare, e Orlando, um dos mais tolos. No entanto, como o irmão lhe negou educação e escolaridade, temos de confiar nos dotes que, somos informados, tinha de nascença por ser fidalgo. A conversão do irmão Oliver e seu amor por Célia são tão arbitrários quanto o final da peça, quando todos voltam para a corte e o duque usurpador — acredite, leitor — resolve ser frade. Contudo, a peça tem sentido e sentimento; o bom governo e a harmonia da vida estão presentes, e são dela não só o famoso trecho que fala das sete idades do homem como canções das mais lindas que Shakespeare escreveu.

*Muito barulho por nada* tem um título estranho, pois não se pode chamar de “nada” uma grave acusação moral

feita à noiva na própria cerimônia do casamento. Na época, entretanto, “nothing” tinha quase o mesmo som de “noting”, ouvir ou prestar atenção, e o título passa a ser apropriado para uma trama na qual ouvir é importante. É mais do que da falsa acusação que se fala: Beatrice e Benedick, sempre brigando, só admitem seu amor ao ouvir “por acaso”, cada um por sua vez, os amigos dizer que o outro está apaixonado; e quem esclarece a calúnia são os ignorantes guardas que escutam a conversa dos vilões.

Essa comédia poderia ter sido uma tragédia. Don John, que concebe a calúnia contra Hero, é um *malcontent*, personagem típico da época, descontente com tudo por julgar merecer mais do que aquilo que tem, um rasquinho de lago, e, se ele não chega a causar mortes, Hero tem de se fingir de morta para a acusação ser esclarecida.

O tom da comédia é sustentado, na verdade, pela dupla Beatrice-Benedick e por outros personagens secundários, mais do que pela infeliz Hero e pelo tolo Claudio; todavia, a variedade de tom entre o romantismo, as implicâncias, as conversas ouvidas, a ignorância dos guardas, o ressentimento do *malcontent* e as lindas canções faz de *Muito barulho por nada* uma obra encantadora.

Já no período trágico, Shakespeare escreve mais três comédias, chamadas “sombrias”, nas quais o sexo é o veículo para a discussão de problemas éticos. *Medida por medida*, passada em Viena, conta a história do duque leniente que se afasta do trono para seu preposto, Ângelo, fazer valer as rígidas leis sobre comportamento sexual que, inclusive, fecham os bordéis da cidade. O primeiro condenado é Cláudio, noivo de uma Julieta grávida, com quem ainda não se casou por um problema

técnico com o dote. Aliás, está em jogo aí o “betrothal”, que, mais do que um noivado, é um quase casamento.

Quando Isabela, irmã de Cláudio que pensa em ser freira, vai a Ângelo pedir pelo irmão, o puritano e implacável preposto é tomado de violento desejo e diz que libertará Cláudio se a irmã se entregar a ele. Enquanto isso, o duque, que ficara na cidade disfarçado de frade para observar o andamento das coisas, descobre Mariana, que Ângelo abandonara apesar de “betrothed”, e faz Isabela concordar com a proposta, mandando Mariana em seu lugar.

Ângelo se compromete ainda mais quando confirma a pena de morte para Cláudio, mas, tendo sido de tudo espectador, o duque resolve os problemas, com cada um — medida por medida —, recebendo o que lhe cabe, embora também aqui a justiça seja atenuada pela misericórdia. A comédia fica no outro lado da moeda, com o divertido mundo dos bordéis, em que as novas leis parecem ridículas e impraticáveis.

Em *Bom é o que bem acaba* a comicidade tem pouco lugar. Helena, filha de famoso médico, conhece seus segredos e cura o rei da França, que lhe oferece como paga “o que ela quiser”. Ela quer Bertram, filho da condessa que a criou, a quem sempre amou; o rapaz obedece relutante ao rei e a abandona assim que termina a cerimônia. Indo para a guerra, ele afirma que só terá Helena como esposa quando ela lhe der um filho. A dúvida comicidade fica a cargo de Parolles, amigo de Bertram, que se gaba de feitos guerreiros e cuja covardia é provada de forma hilariante.

Helena segue Bertram na Itália e, quando ele quer seduzir uma jovem italiana, Shakespeare repete o tru-

que da substituição da cama para, no final, a persistência do amor da moça ser recompensada — Bertram finalmente a aceita.

A última peça da fase áurea é a monumental e espinhosa *Troilus e Cressida*, vasto panorama da decomposição moral de gregos e troianos ao fim de sete anos de uma guerra causada por Helena ter trocado o marido por Páris. Cressida, uma grega que fora deixada em Tróia pelo pai, é o amor de Troilus, um dos filhos mais moços de Príamo. Graças à intermediação de Pandarus, tio da moça, o casal finalmente concretiza seu romance, e logo a seguir ela é trocada por um prisioneiro troiano e volta para os gregos. Cercada por um quadro de total desagregação, que contrasta com a fantástica fala de Ulisses sobre a ordem e a hierarquia, Cressida se entrega a Diomedes, que a escoltou de volta para o pai, mas sempre pensando que pode voltar para Troilus, assim como todos pensam que talvez seja bom devolver Helena a Menelau.

É difícil conceber algo que expresse tão bem a repugnância pela desagregação moral de uma sociedade; *Troilus e Cressida* fica longe de ser agradável, porém sua força é notória.

## O PERÍODO TRÁGICO

Entre 1599 e 1608 escreve sete tragédias, nas quais o tema é o mesmo: como o homem enfrenta o mal que sempre existe e o que o mal faz a ele. Esse mal pode existir como um inimigo externo e concreto, no entan-

to, em todas as obras, ele está presente no interior do próprio protagonista, em maior ou menor medida.

*Júlio César*, a primeira obra dessa série, ainda paira entre a peça histórica e a tragédia. Por um lado, Shakespeare pôde escrever a peça com forma muito mais abertamente política, já que Júlio César não era inglês nem cristão nem rei ungido. Mas fica faltando um verdadeiro protagonista trágico. Júlio César tem o título porque é a causa de tudo o que ocorre, contudo morre no meio do espetáculo, enquanto Brutus e Marco Antônio dividem o palco entre si.

A peça põe em conflito duas concepções do Estado: Brutus, o republicano, acredita que ninguém pode valer a perda de quaisquer direitos e deveres do cidadão; Marco Antônio crê que a maioria dos cidadãos não se interessa por dar seu tempo ao Estado e que, se aparece um Júlio César — que se dedica com tanta responsabilidade ao governo —, não importa que haja alguma perda nos direitos e deveres do cidadão. Além disso, Shakespeare indaga também se existe o assassinato político absolutamente puro: Brutus, afinal, mata César não pelo que ele fez, mas apenas pelo que julga que ele poderia fazer, enquanto todos os outros conspiradores agem apenas por ressentimentos pessoais.

Brutus é quem fica mais próximo do herói trágico, entretanto seu comprometimento fica quase exclusivamente no nível intelectual — nem suas comoventes cenas com sua mulher Porcia e o menino Lucius, que o serve, chegam a torná-lo mais envolvido do ponto de vista humano.

A peça é uma série implacável de ações e suas consequências nem sempre são as pretendidas por seu autor.

Brutus mata Júlio César para salvar a república e só precipita a instauração do império; Cassius insiste em atacar em Filipi e, com isso, facilita a vitória de Marco Antônio e Otávio Augusto, e César vai ao Senado para provar que o vidente erra ao prever o perigo para os idos de março.

A linguagem de *Júlio César* é magistral, evoca a imagem romana de dignidade quando Brutus fala no funeral de César, mas Marco Antônio destrói tudo o que ele tentou construir passando a um discurso que envolve o povo com sua emoção. Amadurecido até esse ponto, Shakespeare já pode então enveredar pelo caminho da tragédia, a difícil forma dramática por meio da qual, desde a Antiguidade clássica, a experiência estética, em prazerosa e dignificante asseveração da dignidade humana, explora em termos de ação o processo de aprimoramento pela dor e pela busca de últimos valores.

*Hamlet* é a primeira e a mais famosa. Com uma linguagem rica mas comedida, Shakespeare usou como fonte uma história de remotas origens, ligadas a uma antiga saga nórdica. Em todas as suas versões, de Amleoth a Hamlet, trata-se de uma história de vingança; nas mãos de Shakespeare, ela se transforma em magistral investigação sobre a condição humana.

Incitado pelo fantasma do pai a vingar sua morte nas mãos de seu irmão, a tragédia traça o processo pelo qual passa Hamlet até cumprir a tarefa que não buscou, mas lhe foi imposta. Em todas as fontes, o assassinato é muito conhecido, oficialmente aceito e justificado. Hamlet é ainda menino, faz-se de bobo até crescer e vingar o pai. Em Shakespeare, Hamlet já tem trinta anos quando o pai morre, e o problema é o príncipe encontrar dentro de si justificativas para matar o tio.

Tendo como antagonistas esse tio, político hábil, mentiroso e corruptor, e Polonius, o pai de sua amada Ofélia — um adesista com sabedoria de almanaque e nenhuma convicção moral ou ética —, Hamlet opta por fingir-se louco. Ele jamais sugere que haja empecilhos para matar o tio-rei, porém precisa confirmar o que disse o fantasma, porque, se o monarca fosse mesmo assassino, ele seria um vingador — e segundo o código de vingança não teria nenhuma culpa —; mas, se não fosse, o príncipe seria um regicida, portanto culpado segundo as leis, e em pecado mortal.

Por intermédio de encontros cruciais com a rainha, o rei, Polonius e Ofélia, acompanhados por uma memorável série de monólogos que marcam seu processo interior, Hamlet confirma o que disse o fantasma e se compromete plenamente com a tarefa de que o pai o encarregou. Peter Alexander diz que o famoso “problema” da peça vem do fato de que o pai era um herói medieval, que só morre traído e tem de ser vingado, enquanto o filho já é um humanista formado em Heidelberg. Harold Bloom vê em Hamlet o primeiro protagonista moderno, que reflete sobre si mesmo e evolui.\* O resto é silêncio. No entanto, antes de morrer, Hamlet prova que seria realmente um bom rei, pois se preocupa em dar seu voto a Fortimbrás, que não tem a grandeza de um Hamlet, contudo terá capacidade para reequilibrar o reino.

Em *Otelo*, o mal também é externo — e a tragédia expressa o horror que ele pode trazer a um homem

\* Alexander, Peter. *Shakespeare, Father and Son*. Oxford: Clarendon Press, 1955; Bloom, Harold. *Shakespeare, the Invention of the Human*. Nova York: Riverside Books, 1998.

bom e íntegro. Competente e respeitado, Otelo conquista a jovem veneziana Desdêmona, que se apaixona por ele ao ouvi-lo contar a Brabantio, seu pai, sua história de vida de sofrimentos e aventuras. Comandante supremo das tropas venezianas, Otelo nomeia Cássio, formado em Florença, como seu lugar-tenente, provocando o ódio de Iago, um eficiente sargento, que Otelo sabe não ter capacidade para substituí-lo no comando.

Otelo e Desdêmona mal se conhecem quando se casam, o que facilita a Iago acusar a moça de ter um caso com Cássio. Otelo não é tolo, todos acreditam no homem conhecido como “honesto Iago”, e essa fama sugere a Otelo a impossibilidade de ele estar mentindo sobre um assunto tão sério. O terrível é que o problema de Otelo não é o ciúme, mas agir segundo seus inabaláveis princípios de justiça. Quando Cássio se embebeda em serviço, Otelo só pensa no ato em si, não busca saber como aquilo aconteceu, e o demite sumariamente. Quando fica convencido de que Desdêmona é adúltera, aceitando provas falsas, ele a mata “para que não traia outros homens”, mas, quando no final da peça ele descobre que errou, não se suicida — antes, ele se executa.

Talvez por fazê-lo ceder à mesquinhez do ciúme, Shakespeare cria Otelo com uma dignidade, uma majestade a que nenhum de seus outros protagonistas trágicos se iguala.

*Otelo* não é uma obra sobre preconceito racial, e sim sobre as conseqüências de um casamento entre pessoas de culturas diversas. Otelo vem “de uma estirpe de reis”, todavia sua nobreza tribal, de valores absolutos, aflora quando ele é ferido por um ato mais aceito na

cultura veneziana que adotara. A linguagem da peça é de extraordinária beleza, e a noção do desperdício trágico aqui é tão forte quanto em *Hamlet*.

Em *Macbeth* aparece o grande personagem cindido, com o mal presente nele mesmo. Apresentado como exemplar defensor do reino, heróico em batalha, pessoa dotada de múltiplas virtudes, quando a ambição domina todas elas ele parte para o cumprimento de seu sonho de poder que é, na verdade, o caminho para a sua destruição. Sua mulher, Lady Macbeth, é sua grande parceira e, como o marido, pensa que a conquista da coroa lhes trará a felicidade suprema.

Há quem queira fazer de Lady Macbeth a força dominante, mas o herói trágico shakespeariano é, necessariamente, o pleno responsável por seus atos; a função dela é, na verdade, ser o *alter ego* do marido, estimulando sua ambição. Só assim é possível ao autor apresentar as dúvidas de Macbeth, cujo passado guerreiro lhe deu consciência do que significa um corpo retalhado e sangrando, coisa que a mulher não consegue sequer imaginar. A grande ironia da peça é o fato de o crime separar o casal, antes tão unido; depois do primeiro assassinato, Macbeth não precisa mais dela nem a informa do que planeja, em uma espécie de suicídio moral, com o hábito matando a sensibilidade. Depois do crime, os dois só aparecem juntos em uma breve cena na qual ela se queixa por não vê-lo mais como antes, e em outra, a do banquete, Lady Macbeth, desesperada, tenta amenizar o delírio de culpa do marido que o faz ver o fantasma de Banquo. Ela, ironicamente, enlouquece só de ver a figura ensangüentada de Duncan, e se suicida longe do marido. O que resta a Mac-

beth é sua coragem de guerreiro, mas todas as suas reflexões antes do combate final já o mostram consciente de que perdeu sua alma por uma vida que não quer dizer nada.

A última das “quatro grandes” tragédias de Shakespeare é *Rei Lear*, que já foi chamada a “Capela sistina” ou a “Nona sinfonia” do teatro. Velho e cansado, Lear quer deixar às filhas e ao marido delas os cuidados do reino, no entanto não tem consciência do que significa dizer que quer “se arrastar sem cargas para a morte”. A ação crítica de Lear, que o leva, como diz Aristóteles na *Poética*, da felicidade para a infelicidade, que no caso inclui a morte, não é a divisão do reino, que nos antigos tempos da ação é perfeitamente possível, mas sim o impensado ato de deserdar Cordélia, infringindo as leis da natureza.

Enganam-se os que fazem as duas filhas mais velhas parecer odientas na primeira cena. Tem de ser plausível que o velho rei acredite nelas (nem que seja só por querer acreditar). E uma das mais memoráveis criações de Shakespeare é o Bobo, que atua como consciência de Lear, com frases e versinhos de humor cortante e cruel. A crise de loucura do velho monarca, que explode quando as filhas que tanto amor lhe declararam o expulsam para a noite tempestuosa, o leva à consciência da realidade, à reconciliação com Cordélia. Shakespeare ainda usa, para agravar o comportamento que vai contra a natureza das mais velhas, suas traições aos maridos, depois da traição ao pai.

Edmund, o filho bastardo de Gloucester, por quem Regan e Goneril lutam como animais, tem a frieza, a ausência de solidariedade humana de Ricardo III, e, como este, se ri das vítimas que faz. Assim como Iago, ele tem

comportamento ostensivo de bom, conseguindo voltar o pai contra Edgar, o filho legítimo. Shakespeare manipula magistralmente os enganos dos dois velhos com relação a seus filhos, o que traz a desgraça de ambos. Com as duas filhas más se matando mutuamente e Cordélia morta por ordem de Edmund, Lear consegue, enfim, se arrastar sem cargas para a morte. Os abalos da família, que causam as tormentas da natureza e do Estado, fazem também *Rei Lear* terminar com a recuperação do equilíbrio do reino nas mãos de Albany, o genro que se revolta contra a crueldade e a traição da mulher, e de Edgar, que se dedica com imenso amor ao pai que o repudiou. Nenhum dos dois tem a estatura de um Lear, contudo o país estará em mãos sensatas e equilibradas.

Dispersa por mais de uma dezena de locais no Império Romano e com 42 cenas em seus cinco atos, a estrutura de *Antônio e Cleópatra* fica um pouco esgarçada. Mas poucas vezes a poesia de Shakespeare alcançou tais alturas, e é memorável o quadro que ele cria desse amor outonal de duas pessoas cujo amor redime dos seus erros. Por ser o mais difícil de todos os papéis femininos em toda a obra do autor, é bem possível que Shakespeare tenha feito Cleópatra tão caprichosa e de humor tão instável para que ela pudesse ser trabalhada como um papel de composição, muito embora ofereça esplêndida oportunidade para qualquer atriz.

O amor de Antônio por Cleópatra o faz afastar-se de sua natureza e de seu comportamento romanos. No Egito, ele vai sendo corrompido pela sensualidade e pelos preguiçosos hábitos do clima e vai se esquecendo de suas responsabilidades no governo. Todavia, não é apenas isso que o derrota; aristocrático e habituado

também pelo sucesso militar a uma vida de privilégios, Antônio é insistentemente descrito como um homem de imensa generosidade, e o que lhe falta, na verdade, é a gélida e dominante dedicação ao poder que tem o jovem Otávio Augusto.

O conflito entre o particular e o público, entre a vida de Oriente e Ocidente, e o contraste de temperamentos tornam a peça riquíssima e servida por uma linguagem que, em suas imagens, não pára de remeter as ações à sua relação com as dimensões do império em jogo. Em Antônio, o poder da atração por Cleópatra é extraordinariamente apresentado e afeta todo o seu comportamento, a ponto de fazê-lo lutar pelo Egito contra Roma. Derrotado, porém, ele morre como um romano, ao cair sobre a própria espada.

A habilidade com que Cleópatra ilude os enviados do novo César, afirmando que se entregará a ele, já levou muitos a julgar que ele admite a possibilidade; porém o horror de ser exibida em Roma como prisioneira e o amor a Antônio deixam-na inabalável em sua decisão de morrer, como diz sua escrava, com um gesto digno da descendente de muitos reis.

O protagonista de *Coriolano* é o Titus Andronicus de um Shakespeare amadurecido. Ele é criado pela mãe viúva que tenta substituir o pai e transmitir ao filho os valores do marido morto. Talvez por isso mesmo Volúmia tenha deixado de imbuir seu fruto de maior carinho e compreensão para com os que não são simplesmente orgulhosas máquinas de fazer guerra. Depois de mais uma vitória heróica sobre Corioli, Caius Marcius recebe o título de Coriolano, e os amigos o estimulam a se candidatar a cônsul.

O desprezo de Coriolano pelo povo, que ele acha sujo e covarde, e a quem ele deve mostrar suas cicatrizes de guerra e pedir votos, é que determina a destruição de sua vida. Sicinius e Brutus, tribunos da massa, sabem que, se eleito, Coriolano usará sempre seu poder para impedir que o povo adquira direitos ou uma vida melhor, e o provocam de tal modo que ele proclama sua verdadeira posição e sua eleição é anulada. Banido, quando a família sofre por julgar que ele parte sem rumo, Coriolano vai imediatamente procurar Túlio Aufúdio, o general dos volscos e seu maior inimigo até então, a fim de com ele atacar e destruir Roma.

Resistindo a pedidos dos mais antigos amigos, Coriolano ouve a mãe implorar de joelhos a ele que desista de destruir não só a cidade como também a sua própria família, e finalmente cai em si. Sua mente, no entanto, é de tal modo presa a valores estritamente militares que ele explica a Aufúdio que não pode comandar o ataque, julgando que este deve simplesmente compreender a situação e atacar sozinho. Para Aufúdio, contudo, Coriolano, cuja popularidade com a tropa já incomodava, é apenas um traidor e por isso o mata. A peça é uma obra que recria com rigor o mundo romano, de grande força dramática e teatral.

A última tragédia, *Timon de Atenas*, que trata de verdadeira e falsa generosidade, de verdadeiros e falsos amigos, Shakespeare deixou inacabada, com trechos que se apresentam como simples rascunhos. A história de Timon, cujos banquetes e empréstimos eram muito apreciados, mas que é abandonado quando fica pobre, ainda é razoavelmente desenvolvida, com sua volta à riqueza e voluntária pobreza ficando um tanto na superfície e o

subenredo de Alcibiades realmente precisando ainda de muito tratamento. A proposta inicial está presente e o que foi trabalhado tem momentos memoráveis, porém a peça é muito menos satisfatória do que suas companheiras de gênero.

## OS ROMANCES

De 1608 em diante, Shakespeare embarca em um novo gênero, o dos “romances”, em que conflitos quase trágicos são conciliados pelas novas gerações. Escrevendo para um teatro fechado, o Blackfriars, no qual a companhia podia atuar o ano inteiro, o autor procurou um novo gênero, capaz de atrair um público mais rico, que pagava entradas bem mais caras, e parte de uma corte requintada e fútil. Sem modelos, Shakespeare abandona a maior elaboração de personagens e escreve uma peça que prima pela elaboração da trama. A ação é simples, cada cena, um passo na construção do todo, e os personagens são eminentemente funcionais. Até o protagonista Péricles é um heróico sobrevivente de uma série de desgraças, afinal recompensado pela reconciliação com a filha, que também sobrevivera a duras experiências.

Shakespeare encontrou a inspiração de *Péricles* em um poema popular do medieval John Gower, cujo naufrágio ele havia usado na *Comédia dos erros* e em *Noite de reis*. Muito presa à forma do romance em verso, que a inspirou, a peça relata as muitas desventuras de Péricles, príncipe de Tiro. Ameaças de morte, naufrágios, traições, perda da família, tudo ele enfrenta com bravura, e finalmente tem a vida salva pela filha Marina (que

fora perdida do mar), que mesmo vendida a um bordel permaneceu virtuosa.

*Cimbeline* tem várias tramas: o rei Cimbeline se recusa a pagar o tributo a Roma que Lucius vem cobrar; sua filha Imogene se casa com Póstumo Leonato, no lugar do candidato do pai, o repelente Clotten, filho da intrigante rainha, e o marido é banido. Na Itália, Póstumo acredita na fidelidade da mulher, e o vilão Iachimo usa um truque sórdido para afirmar que dormiu com Imogene. Além disso, crescem na montanha, como pastores, dois filhos do rei, raptados e criados por um antigo e fiel amigo injustamente banido. Não é fácil, no entanto, a luta entre romanos e britânicos, a dedicação de Hermione que, travestida, serve de pajem a Lucius, e o heroísmo individual do disfarçado Póstumo e do trio de pastores desconhecidos, que acaba reunindo todas as diferentes tramas, reconciliando inimigos e refazendo a felicidade pessoal e o equilíbrio no reino.

Em *Conto de inverno*, Leontes, rei da Sicília, louco de ciúme, acusa seu amigo Polixenes, rei da Boêmia, de ter um caso com a rainha Hermione. Ele renega a filha recém-nascida, mal sente a morte do filho e bane a mulher, que é dada como morta. Depois de Leontes receber a resposta do oráculo de Apolo dizendo que Hermione é inocente, ele cai em desespero de arrependimento, mas já é tarde. A essa altura, Shakespeare cria um notável recurso: o Tempo aparece e anuncia que se passaram dezesseis anos. Na Boêmia agora vemos Perdita, a filha do rei, criada por um pastor, cujo encanto conquistou Florizel, filho do rei. Em uma festa de tosquia, Polixenes e Camilo, que salvara o rei da fúria de Leontes, vão incógnitos ver a moça e ouvem

Florizel planejar se casar sem o conhecimento do pai. Quando o monarca se revela e o proíbe, os jovens fogem, e Camilo os aconselha a ir para a Sicília. Ele convence Polixenes a seguir o filho e todos acabam na corte de Leontes. Reconhecida Perdita, o rei é levado a visitar a “estátua” de sua falecida mulher, e quando esta, ao ver a filha, se move, Leontes é perdoado e a felicidade volta ao reino.

O gênero contém ao menos uma obra-prima, *A tempestade*, a última peça que Shakespeare escreveu sozinho. Em tom quase de conto de fadas, a peça trata de praticamente todos os temas favoritos de Shakespeare. Há doze anos vivem em uma ilha deserta Próspero, deposto e banido duque de Milão, e sua filha Miranda; afora eles, a ilha é habitada por bons espíritos, dos quais o principal é Ariel, e por um monstrengo subumano, Calibã, que Próspero domina com seus poderes de mágico. Uma tempestade mágica traz à ilha — em uma nave que naufraga sem matar ou sequer molhar ninguém — Antônio, o irmão que usurpou o ducado, seu filho Ferdinando, Gonzalo — o único que tentou ajudar Próspero quando de seu desterro —, o rei de Nápoles — que apoiou a usurpação —, seu malévolo irmão Sebastian, mais um bobo e um copeiro bêbado. O poder de Próspero separa os recém-chegados em grupos, e várias novas usurpações são planejadas.

As forças naturais e as da corte levam a um debate entre o natural e o cultivado; o bom e o mau governo são examinados de várias formas; e fica implícita a condenação do uso da mágica para o governo de uma sociedade organizada, pois governantes e governados não podem operar em níveis tão diversos.

Nessa peça de aparente simplicidade e de imensa complexidade, Shakespeare parece fazer uma assinatura geral de sua obra, reunindo nela todos os seus grandes temas favoritos, aqueles que sempre serviram de lente por intermédio da qual ele observava a humanidade que amou tanto e com tanta compaixão. Durante doze anos, Próspero acalentou a vingança contra o irmão Antônio, que lhe roubara o ducado. O autor, porém, não deixa de explicar um pouco a atitude de Antônio quando o próprio Próspero narra à filha que, quando duque, passava a maior parte de seu tempo dedicado ao estudo das “artes” (e é preciso lembrar que, a essa altura, o termo “artes” incluía tanto as ciências quanto a mágica dita branca, por não buscar forças malévolas) e delegava ao irmão a tarefa cotidiana da administração. O tom geral desses últimos romances, no entanto, não permite o cumprimento do plano de vingança; a única punição de Antônio é a perda do poder, que ele tem de devolver ao irmão, e o rei de Nápoles, a quem Antônio concordara em ficar subordinado para usurpar a coroa, é agora o pai do amado da filha única, tornando-se os dois jovens herdeiros das duas coroas, de Milão e Nápoles.

O amor entre Miranda e Ferdinando é o catalisador da paz, que leva Próspero a desistir da vingança e o irmão a lhe devolver a coroa. Próspero, partindo da ilha, liberta Ariel e deixa a Calibã aquele local em que sempre fora um usurpador. Antes de voltar ao trono de Milão, Próspero também se despede, finalmente, de seus estudos mágicos, e sua fala de despedida é de tal modo emocionante que muitos preferem julgar que Shakespeare a tenha escrito, também, como sua despedida à profissão que exerceu melhor do que ninguém.

## POST-SCRIPTUM

Dois anos depois de voltar para Stratford, Shakespeare foi chamado a escrever nova peça, dessa vez em parceria com John Fletcher, que lhe sucederia como dramaturgo principal dos King's Men, o novo nome de sua companhia. A obra seria *Henrique VIII*. Ela trata do delicado período em que Henrique se divorcia de Catarina de Aragão e se casa com Ana Bolena, identificando as mudanças religiosas com as lutas pelo poder no estabelecimento da nova Igreja henriquina. Shakespeare aborda com admiração e delicadeza a figura da rainha repudiada após vinte anos de casamento, que age sempre com a maior dignidade, e denuncia a importante figura do cardeal Wolsey, astuto explorador de sua situação privilegiada junto ao rei. Sua queda é provocada tanto pela enormidade da fortuna que amealhou, o que o rei descobre acidentalmente, como pela carta que escreve ao Vaticano, aconselhando maior demora na solução do pedido de divórcio, quando vê que Henrique quer se casar com Ana Bolena, e não com a princesa francesa que o próprio Wolsey escolhera para ele.

A ação ainda inclui uma conspiração dos nobres contra Cramer, a quem Henrique designara para arcebispo de Canterbury, e a quem, quando condena os nobres, escolhe para padrinho de batismo da primeira filha de Ana, Elizabeth. A peça termina com uma grande fala de Cramer, que prevê um abençoado reinado para a menina que está sendo batizada.

*Henrique VIII*, mesmo não sendo exclusivamente de Shakespeare, foi publicada na primeira edição das obras

completas de 1623, *The First Folio*. Nos últimos anos, contudo, mais dois textos, também escritos em parceria com Fletcher, estão começando a ser aceitos como obras de Shakespeare escritas em circunstâncias semelhantes às de *Henrique VIII*. As duas peças são *Os dois nobres parentes*, cuja fonte está nos *Contos de Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, usados para outras peças anteriormente, e *Eduardo III*, na qual o poeta volta ao gênero da peça histórica, falando de um dos grandes reis da Inglaterra.

# ENTRE ASPAS

Hamlet, em um dos momentos mais profundos de sua reflexão sobre seu destino ante o quadro geral de corrupção no Estado e as pessoas que o cercam:

“Ser ou não ser, essa é que é a questão  
Será mais nobre suportar na mente  
As flechadas da trágica fortuna,  
Ou tomar armas contra um mar de escolhos  
E, enfrentando-os, vencer? Morrer, dormir,  
Nada mais; e dizer que pelo sono  
Findam-se as dores, como os mil abalos  
Inerentes à carne — é a conclusão  
Que devemos buscar. Morrer — dormir;  
Dormir, talvez sonhar — eis o problema:  
Pois os sonhos que vierem nesse sono  
De morte, uma vez livres desse invólucro  
Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo  
Que prolonga a desdita desta vida.  
Quem suportará os golpes do destino,  
Os erros do opressor, o escárnio alheio,  
A ingratidão no amor, a lei tardia,  
O orgulho dos que mandam, o desprezo  
Que a paciência atura dos indignos,  
Quando podia procurar repouso  
Na ponta de um punhal? Quem carregará  
Suando o fardo da pesada vida  
Se o medo do que vem depois da morte —  
O país ignorado de onde nunca  
Ninguém voltou — não nos turbasse a mente  
E nos fizesse arcar co’o mal que temos  
Em vez de voar para esse, que ignoramos?  
Assim nossa consciência se acovarda,

E o instinto que inspira as decisões  
Desmaia no indeciso pensamento,  
E as empresas supremas e oportunas  
Desviam-se do fio da corrente  
E não são mais ação. Silêncio, agora!  
A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces  
Recorda os meus pecados.”

*Hamlet*, ato III, cena i

No funeral, depois de Brutus ter falado, explicando cuidadosamente suas razões para ter matado César, Marco Antônio, que teve permissão para falar sobre o amigo morto, com a ressalva de não poder atacar os conspiradores que o mataram, diz:

“Amigos, cidadãos de Roma, ouvi-me;  
Venho enterrar a César, não louvá-lo.  
O mal que um homem faz vive após ele,  
O bem se enterra às vezes com seus ossos.  
Com César assim seja. O honrado Brutus  
Disse que César era ambicioso;  
Se isso é verdade, era uma dura falta  
E duramente César a pagou.  
Com permissão de Brutus e dos outros  
(Pois Brutus é um homem muito honrado,  
Tal como os outros, todos muito honrados)  
Venho falar no funeral de César.  
Foi meu amigo, justo e dedicado,  
Mas Brutus diz que ele era ambicioso,  
E Brutus é um homem muito honrado.  
Ele trouxe para Roma mil cativos

Cujo resgate enchia os nossos cofres;  
Mostrou-se assim a ambição de César?  
Quando o pobre clamava, ele sofria:  
Ambição deve ter mais duro aspecto;  
Mas Brutus diz que ele era ambicioso,  
E Brutus é um homem muito honrado.  
Vós todos vistes que, no Lupercal,  
Três vezes lhe ofereci a real coroa:  
Três vezes recusou. Isso é ambição?  
Mas Brutus diz que ele era ambicioso  
E sabemos que é um homem muito honrado.  
Não falo para negar o que diz Brutus  
Mas para aqui dizer tudo o que sei:  
Vós todos o amastes, não sem causa,  
Que causa vos impede de chorá-lo?  
Bom senso, hoje existe só nas feras;  
O homem perde a razão! Mas perdoai-me,  
Meu coração com César vai no esquite,  
E eu calarei até que ele me volte.”

*Júlio César*, ato III, cena ii

A fim de marcar o primeiro encontro de Romeu e Julieta, seu primeiro diálogo toma a forma de um soneto:

“ROMEU: Se a minha mão profana esse sacrário,  
Pagarei docemente o meu pecado:  
Meu lábio, peregrino temerário,  
O expiará com um beijo delicado.

JULIETA: Bom peregrino, a mão que acusas tanto  
Revela-me um respeito delicado;

Juntas, a mão do fiel e a mão do santo  
Palma com palma se terão beijado.

ROMEU: Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?

JULIETA: Ai, tem lábios apenas para a reza.

ROMEU: Fiquem os lábios como as mãos unidos;  
Rezem também, que a fé não os despreza.

JULIETA: Imóveis, eles ouvem os que choram.

ROMEU: Santa, que eu colha o que meus ais  
imploram.”

*Romeu e Julieta, ato I, cena v*

Macbeth, com o país todo contra ele, reflete sobre as  
conseqüências dos crimes que cometeu:

“Amanhã e amanhã e ainda amanhã  
Arrastam nesse passo o dia-a-dia  
Até o fim do tempo pré-notado.  
E todo ontem conduziu os tolos  
À via em pó da morte; apaga, vela!  
A vida é só uma sombra; um mau ator  
Que grita e se debate pelo palco,  
Depois é esquecido; é uma história  
Que conta o idiota, toda som e fúria,  
Sem querer dizer nada.”

*Macbeth, ato v, cena v*

Enobarbus quando, em Roma, lhe pedem para explicar  
como Cleópatra fascinou Marco Antônio, descreve a  
chegada dela a Cidnus, para receber o general romano:

“A barca em que sentava, trono ardente,  
Queimava as águas; era de ouro a popa;  
As velas púrpura e tão perfumadas  
Que estavam tontos de paixão os ventos.  
Eram de prata os remos bem ritmados  
Que, ao som das flautas, faziam as águas  
Em que batiam correr mais depressa,  
Como se amando os golpes. Quanto a ela,  
Nenhum retrato a iguala: recostada  
Em seu dossel — brocado todo de ouro —  
Era mais bela do que a própria Vênus  
Que, em sonhos, deixa pobre a Natureza.  
A seu lado, meninos quais Cupidos  
Sorriam, tendo abanos multicores  
Cujo vento abrasava o que arejavam,  
Refazendo o desfeito,

.....  
Suas aias e damas, quais Nereidas,  
Eram sereias que velavam sempre,  
Cada gesto um adorno. Guia o leme  
Sereia linda, e o velame de seda  
Incha-se ao toque dessas mãos em flor  
Que rápidas trabalham. Da galera,  
Perfume estranho e invisível cobre  
As margens circundantes. A cidade  
Manda seu povo para vê-la; e Antônio,  
Só no mercado fica, assoviando,  
Para que o ar que, não fora pelo vácuo,  
Também iria vê-la.”

*Antônio e Cleópatra, ato II, cena II*

O trecho mais famoso de toda a obra de Shakespeare sobre a justiça e a misericórdia é a fala de Porcia, passando-se por advogado, na cena do julgamento de Shylock sobre a famosa libra de carne:

“A graça do perdão não é forçada:  
Desce dos céus como uma chuva fina  
Sobre o solo: abençoada duplamente,  
Abençoa a quem dá e a quem recebe.  
É mais forte que a força; ela garante;  
O monarca melhor que uma coroa:  
O cetro mostra a força temporal,  
Atributo de orgulho e majestade;  
Mas o perdão supera essa imponência,  
É um atributo que pertence a Deus.  
E o terreno poder se faz divino  
Quando à piedade curva-se a justiça.  
Assim, judeu, se clamas por justiça,  
Pondera: na justiça não se alcança  
Salvação; e se oramos por justiça  
Essa mesma oração ensina os gestos  
E os atos do perdão. Falei, portanto,  
Mitigando a justiça dessa causa,  
Pois se cumprir, a corte de Veneza  
Dará sentença contra o mercador.”  
*O mercador de Veneza*, ato IV, cena II

# ESTANTE

## DO AUTOR

1. São incontáveis as edições da obra dramática de Shakespeare no original inglês. Das mais consagradas podemos indicar:

### THE ARDEN SHAKESPEARE

Editores gerais Richard Proudfoot, Ann Thompson e David Scott Kastan. Inicialmente publicada pela Methuen & Co., hoje é editada por Thomas Nelson & Sons Ltd., Walton-on-Thames, Surrey, Inglaterra.

### OBRAS EM VOLUMES INDIVIDUAIS

#### THE NEW CAMBRIDGE

Editor geral J. Dover Wilson. Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra.

#### THE COMPLETE WORKS

Riverside Edition. Oxford, Oxford University Press, 1986.

#### THE PENGUIN SHAKESPEARE

Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, Inglaterra.

2. Em português:

#### SHAKESPEARE, TEATRO

COMPLETO. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

#### TEATRO COMPLETO. Tradução de

F. Carlos de Almeida Cunha e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989, 1995. 3 vols. (Tragédias, Comédias, Dramas.)

#### SHAKESPEARE. Teatro Completo.

Vol. 1. Tragédias e comédias sombrias. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

### TRADUÇÕES DE PEÇAS INDIVIDUAIS

#### Bandeira, Manuel. MACBETH.

Rio de Janeiro: José Olympio/Paz e Terra, 1961, 1997 (edição de bolso).

#### Fernandes, Millôr. AS ALEGRES

COMADRES DE WINDSOR. Porto Alegre: L&PM, 1981, 1995 (edição de bolso).

#### \_\_\_\_\_. A MEGERA DOMADA.

Porto Alegre/Rio de Janeiro: L&PM/Letras e Artes, 1994, 1965.

#### \_\_\_\_\_. HAMLET. Porto Alegre:

L&PM, 1988 (edição de bolso), 1996.

#### \_\_\_\_\_. REI LEAR. Porto Alegre:

L&PM, s.d.

#### \_\_\_\_\_. OTELO. Porto Alegre:

L&PM, s.d.

#### \_\_\_\_\_. RICARDO III. Porto

Alegre: L&PM, 2000.

#### Gomes, Aila de O. REI LEAR. Rio

de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

#### \_\_\_\_\_. OTELO. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira/Relume Dumará, 1956 (edição bilingüe), 1995.

#### Heliodora, Barbara. A COMÉDIA

DOS ERROS. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lacerda Editores, 1990 (junto com *O mercador de Veneza*), 1999.

#### \_\_\_\_\_. A MEGERA DOMADA. Rio

de Janeiro: Lacerda, 1998.

#### \_\_\_\_\_. O MERCADOR DE

VENEZA. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lacerda, 1990, 1998.

#### \_\_\_\_\_. NOITE DE REIS. Rio

de Janeiro: Nova Fronteira/Lacerda, 1990, 2004.

#### \_\_\_\_\_. SONHO DE UMA NOITE

DE VERÃO (junto com *Noite de reis*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lacerda, 1991, 2004.

#### \_\_\_\_\_. HENRIQUE IV, 1 e 2.

Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

#### \_\_\_\_\_. HENRIQUE V. Rio

de Janeiro: Nova Fronteira/Lacerda, 1991, 2006.

#### \_\_\_\_\_. A TEMPESTADE. Rio

de Janeiro: Lacerda, 1999.

#### Lacerda, Carlos. JÚLIO CÉSAR.

Rio de Janeiro: Record/Bibliex, 1965, 1992.

#### Mendonça, Anna Amélia de

Q. Carneiro de. HAMLET.

Rio de Janeiro: Agir/Nova Fronteira, Lacerda, 1967, 1995, 2004.

#### \_\_\_\_\_. RICARDO III. Rio

de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

#### O'Shea, José Roberto. ANTÔNIO

E CLEÓPATRA. São Paulo: Mandarin, 1999 (edição bilingüe).

#### \_\_\_\_\_. CIMBELINE, rei

da Britânia. São Paulo: Iluminuras, 2002.

#### Pennafort, Onestaldo de.

ROMEU E JULIETA. Rio de Janeiro: Melhoramentos e Ministério da Educação e Saúde/Ediouro, 1940, s.d.

#### Ramos, Péricles Eugênio

da Silva. OTELO. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

#### Resende, Aimara da Cunha.

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS. Belo Horizonte: Tessitura, 2006.

## LEITURAS DE SHAKESPEARE

São poucos os autores que podemos afirmar com certeza terem sido lidos por Shakespeare, porém não há dúvida a respeito dos seguintes:

- Bíblia (provavelmente *The Geneva Bible*, de 1560).  
Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales, The Legend of Good Women, The House of Fame*.  
Gower, John. *Confessio Amantis*.  
Halle, Edward. *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York*.  
Holinshed, Raphael. *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda*.  
Ovídio. *Metamorfoses e Amores*.  
Painter, William. *The Palace of Pleasure* (coletânea de contos italianos, franceses e latinos).  
Plauto. As comédias.  
Plutarco. Os varões.  
Sêneca. As tragédias, atenção especial para *Tiestes*.  
Terêncio. As comédias.

## ECOS

Além de mais de duzentos livros de autores de língua inglesa terem títulos tirados de falas das peças de Shakespeare, vários artistas criaram obras inspiradas em suas peças:

- Bernstein, Leonard. O musical *The West Side Story* (*Romeu e Julieta*).  
Gasparian, Gustavo. *Otelo da Mangueira*.  
Giuseppe Verdi. As óperas *Otelo, Macbeth, Falstaff* (*As alegres comadres de Windsor*).  
Martins Pena. *O ciúme de um pedestre*, comédia inspirada por *Otelo*.  
Mendelssohn-Bartholdy. A suíte orquestral de *Sonho de uma noite de verão*.  
Prokofiev. Suíte de balé *Romeu e Julieta*.  
Welles, Orson. *The Chimes of Midnight*, uma colagem da história do personagem Falstaff.

Há também dezenas de adaptações para o cinema, entre as quais:

- Branagh, Kenneth. *Henrique V*, Samuel Goldwyn Company, 1989.  
\_\_\_\_\_. *Muito barulho por nada*, Renaissance Films, 1993.  
\_\_\_\_\_. *Hamlet*, U.S./British, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Trabalhos de amor perdidos*, Kenneth Branagh, Intermédia Films e Equities Ltd., 1999.  
Castellani, Renato. *Romeu e Julieta*, Verona Productions, 1954.  
Cuckor, George. *Romeu e Julieta*, MGM, 1936.  
Kozintsev, Grigori. *Hamlet*, Lenfilm, 1964.  
\_\_\_\_\_. *Rei Lear*, Lenfilm, 1972.  
Locrain, Richard. *Ricardo III*, United Artists, 1995.  
Luhmann, Baz. *Romeu e Julieta*, Twentieth Century-Fox, 1995.  
Olivier, Laurence. *Henrique V*, Two Cities Films, 1945.  
\_\_\_\_\_. *Hamlet*, Rank of England, 1948.  
\_\_\_\_\_. *Ricardo III*, Lopert Productions, 1955.  
Reinhardt, Max. *Sonho de uma noite de verão*, Warner Bros., 1935.  
Zeffirelli, Franco. *A megera domada*, Verona Productions, 1967.  
\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*, BHE/Verona Productions, 1968.

Para vídeo e DVD há outras tantas, entre as quais podemos destacar:

- As obras completas*, da BBC, gravadas nos anos 1980.  
*Macbeth*, com Ian McKellen e Judi Dench.  
*Macbeth*, de Al Pacino.  
*Rei Lear*, com Laurence Olivier.  
*Rei Lear*, com Ian Holm.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO NAS  
FONTES PERPETUA E NEWS GOTHIC  
POR WARRAKLOUREIRO, E IMPRESSO  
EM PAPEL PÓLEN BOLD 90G  
NA GRÁFICA IMPRENSA DA FÉ  
NO OUTONO DE 2008

BARBARA HELIODORA NASCEU NO RIO  
DE JANEIRO (RJ) EM 1923. PROFESSORA  
EMÉRITA E TITULAR APOSENTADA  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO  
DE JANEIRO, É AUTORA, ENTRE  
OUTROS, DE *A EXPRESSÃO DRAMÁTICA  
DO HOMEM POLÍTICO EM SHAKESPEARE*,  
*O TEATRO BARROCO E FALANDO  
DE SHAKESPEARE*. RECEBEU DO  
MINISTÉRIO DA CULTURA DA FRANÇA  
A ORDRE DES ARTS ET DES LETTRES  
E, DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS,  
A MEDALHA JOÃO RIBEIRO.