

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de História

Programa de Pós-Graduação em História Social

RICARDO CARDOSO

**A Invencível Armada na Pena de Shakespeare**

**Diplomacia e Dramaturgia na Transição do Século XVI para o XVII**

Este exemplar trata-se de uma versão corrigida

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História Moderna.



Orientadora: Professora Dra. Iris Kantor

De acordo.

São Paulo

2016

## RESUMO

A partir da seleção de textos dramáticos na obra de William Shakespeare e seus contemporâneos, escritos durante o período da guerra entre Inglaterra e Espanha (1585-1604), ou logo após, esta pesquisa pretende investigar as formas de dramatização das relações políticas entre as duas Coroas. Através da análise crítica das peças, poderemos compreender como se deu o impacto da guerra Anglo-Espanhola na sociedade elisabetana, e como esses dramaturgos puderam transformar eventos particulares do conflito militar em alegorias compreensíveis ao público, que incluía as esferas cortesãs e outras camadas sociais. Interessa-nos perceber o estabelecimento de um código dramático relativamente comum entre Shakespeare, Thomas Kyd, George Peele, Christopher Marlowe, Thomas Heywood e Thomas Dekker, utilizado para representar a guerra e o inimigo espanhol, explorando a apreensão de tensões coletivas na dimensão política da prática teatral.

## ABSTRACT

This research aims to investigate the forms of dramatization that can be referred to the political relations between English and Spanish crowns, focusing on a selection of dramatic texts by William Shakespeare and his contemporaries written during the conflict in 1585-1604, or soon afterwards. We aim to investigate, through critical and historical analysis of these plays, how the Anglo-Spanish war affected Elizabethan society, and how these dramatists transformed the particular events of the military conflict into allegories that were understandable by the public. We are also interested in tracking the possible existence of a dramatic code within the works of Shakespeare, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, George Peele, Thomas Heywood and Thomas Dekker, which was employed to represent the war and the Spanish enemy, and how this allowed the exploration of particular collective tensions and political dimensions within the theatrical space.

**Palavras chave:** Shakespeare, Espanha, Invencível Armada, História Social do Drama, Guerra Anglo-Espanhola

**Keywords:** Shakespeare, Spain, Invincible Armada, Social History of Drama, Anglo-Spanish War

## Agradecimentos

Na trajetória desta pesquisa, encontrei diferentes pessoas e instituições que contribuíram para criar as condições ideais em que o trabalho amadureceu. Gostaria de expressar minha gratidão a algumas delas.

Em primeira instância, este resultado, do qual sinto certo contentamento, não seria alcançado sem o apoio precioso da FAPESP. A fundação cumpre com maestria seu propósito em fomentar e divulgar o conhecimento, apoiou a pesquisa em suas diferentes fases, como o estágio realizado no *Shakespeare Institute* (UK). Além do financiamento, os pareceristas colaboraram com produtivas sugestões, se posicionaram como parceiros em algumas escolhas necessárias diante deste vasto e difícil tema. O estágio no *Shakespeare Institute* foi de fundamental importância para a sofisticação do trabalho, pude acessar nos arquivos e bibliotecas inglesas edições originais das peças e textos raros para, por fim, entender que Shakespeare não estava sozinho no retrato que fez do inimigo espanhol, pelo contrário, trabalhou em diálogo constante com seus colegas - e rivais.

Agradeço àqueles que me ajudaram nesta aventura na Inglaterra: Priscila Nina, que não me permitiu desanimar diante das dificuldades da viagem; Sue Short, que ao me receber como morador em sua própria casa, ajudou nos detalhes mais mezinhas do cotidiano – aqueles que em uma experiência como essa se tornam imensos problemas. Obrigado aos pesquisadores e professores do *Shakespeare Institute* pelas dicas valiosas e horas de satisfação em Stratford-upon-Avon: José A. P. Diéz, Louis Osborne, Susan Smith, Sara Marie, Hannah Hickman, Alex Whiteley, Richard O'Brien, Helen Osborne, Paulo Gregório e professor Will Sharpe. Especialíssimo agradecimento a Robson Rizzi em sua infinita delicadeza na hospitalidade em Londres, responsável pelos momentos mais sensíveis na terra do poeta, e a Aquiles Alencar Brayner pelo *tour de force* na *British Library*.

Aos colegas do Grupo de Estudos de História Ibérica Moderna, em especial Marcella Miranda, Clara Calvo, Daniel Carvalho de Paula, Ximena León, Marcos Lopes Veiga, André Sekkel, Tomás L'Abbate, Aldair C. Rodrigues, Ana Hutz e àquela que desde a época da graduação considero como uma de minhas tutoras na lida acadêmica, Ana Paula Torres Megiani. Aos colegas shakespearianos brasileiros, especialmente Ronaldo Marin e John Milton. Aos amigos da vida, sem os quais tudo seria mais difícil:

Bruno Sobrinho, Ivan Feijó, Rodrigo de Araújo, Elaine Melk, Tatiana Bueno, Tarcila Lucena, Guilherme Ródio, Danielle Z. Martins, Felipe Tercetto, Marcos Evangelista e Úrsula Passos. Em especial a Lucas Lassen, que muitas vezes garantiu substancialmente minha caminhada até aqui em meio a ventos e desaventos.

Por fim, a três pessoas cujos espíritos estão entremeados às linhas desta dissertação: Régis Augustus Bars Closel, pesquisador que não apenas estuda a prática colaborativa no drama renascentista inglês, mas faz dela a sua própria forma de vida, ajudou a introduzir este estudo no âmbito internacional e acompanhou passo a passo seu desenvolvimento, não há como lhe agradecer por palavras. Martin Wiggins, co-orientador deste trabalho no *Shakespeare Institute*, avaliou o ineditismo do tema nos estudos shakespearianos e se esforçou para que o estágio ali se realizasse, além da generosidade que teve em confidenciar dados e conclusões que utilizará em suas próximas publicações. Por último, e mais importante, gostaria de agradecer pela orientação de Iris Kantor, sempre atenta às minhas dificuldades, generosa na paciência e partilha do conhecimento que levou toda sua vida como historiadora para formar.

Muito Obrigado!

(Terceiro Sinal)

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	07
----------------------	----

### **ATO I**

#### **Apaixonados homens em armas - *Trabalhos de Amor Perdidos* (c.1596)**

1.1 Texto e contexto.....	23
1.2 A verdadeira negociação pela Aquitânia e o exército feminino.....	25
1.3 Dom Armado e a Invencível Armada.....	26
1.4 O Rei de Navarra e os Duques de Longueville, Mayenne e Biron.....	40
1.5 O círculo de Essex e a Escola da Noite.....	43
1.6 1596 e a promessa de paz.....	46
1.7 Estrutura estética.....	48

### **ATO II**

#### **Quem é o mercador e quem é o judeu? - *O Mercador de Veneza* (c.1596)**

2.1 Texto e contexto.....	58
2.2 O dinheiro como mote.....	60
2.3 Os pretendentes: alegorias das nações de origem.....	63
2.4 Shylock – “o judeu”.....	79
2.5 Estrutura estética.....	89

### **ATO III**

#### **Príncipe, estais triste. Arranjai uma esposa! - *Muito Barulho por Nada* (c.1598)**

3.1 Texto e contexto.....	96
3.2 Dom Pedro de Aragão.....	102
3.3 Dom João.....	108
3.4 Estrutura estética.....	120

## **ATO IV**

### **Carne para canhão - *Henrique IV, partes I e II* (c.1597); *Henrique V* (c.1599)**

4.1 Texto e contexto.....	129
4.2 <i>Henrique IV – partes I e II</i> .....	133
4.3 Estrutura estética de <i>Henrique IV – partes I e II</i> .....	143
4.4 <i>Henrique V</i> .....	152
4.5 Estrutura estética de <i>Henrique V</i> .....	157

## **ATO V**

### **Nós nos tornamos turcos? - *Otelo* (c.1604)**

5.1 Texto e contexto.....	166
5.2 A Espanha como nova aliada.....	180
5.3 A Espanha como velha inimiga.....	183
5.4 Estrutura estética.....	190
<b>EPÍLOGO</b> .....	202
<b>FONTES</b> .....	208
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	212

## PRÓLOGO

*Vale a pena que fiquemos com ela? Certamente, pois trata-se de uma pérola, cujo preço fez com que se lançassem mais de mil barcos ao mar, transformando reis coroados em comerciantes.<sup>1</sup>*

(**Tróilo e Créssida**, Ato II, cena ii, ref. versos 82-84)

Quando o ator que representava Tróilo pelos idos de 1602 pronunciava esta fala em *O Globo*, teatro construído pela companhia de William Shakespeare (1564-1616), os *Homens do Lorde Camareiro*, a audiência era provocada a refletir sobre sua própria realidade política e social. O personagem se refere no trecho à validade da luta contra os gregos para manter Helena em Tróia. Desta fictícia discussão, da qual também participam o rei Príamo, Heitor, Páris e Heleno, depende o destino da guerra, assim como da própria Tróia. Escolhe-se pela manutenção de Helena, e a consequência de tal decisão na estória já seria conhecida pela audiência elisabetana. Como era de seu feitio, Shakespeare, ao situar a ação da peça em outro tempo e lugar, conseguia refletir sobre a sociedade em que vivia, acabando ainda por escapar à censura.

Em 1602, já havia se passado alguns anos desde a morte do monarca espanhol Felipe II (1527-1598), a Rainha Elisabete I (1533-1603) estava velha e doente. Naquele momento se tornava necessária uma reflexão coletiva acerca do encaminhamento da guerra contra a Espanha (1585-1604), provavelmente o episódio que teve maior impacto sobre a sociedade inglesa durante o longo reinado elisabetano (1558-1603).<sup>2</sup> Lançando “mais de mil barcos ao mar”, e não apenas com uma “pérola” em jogo, as Coroas Tudor e Habsburgo se embrenharam a partir de 1585 em uma aventura marítima e militar que mudaria a história da Europa, reconfigurando o quadro de alianças diplomáticas.

Os historiadores divergem sobre os motivos desta guerra, deflagrada em 1585 com a assinatura do Tratado de Nonsuch, formalização do apoio da Inglaterra às Sete Províncias Unidas na luta contra a jurisdição da Monarquia Habsburgo,<sup>3</sup> e finalizada

---

<sup>1</sup> William Shakespeare. *Obra Completa*; nova versão anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 3 vol., [1969] 1989. vol 1, p. 87.

<sup>2</sup> Na época estudada aqui, a Inglaterra ainda utilizava o Calendário Juliano, enquanto boa parte do continente já utilizava o Calendário Gregoriano – entre eles há a diferença de alguns dias. Utilizaremos para referência de datas e anos o Gregoriano, em que o ano se inicia no dia 01 de janeiro e se encerra em 31 de dezembro.

<sup>3</sup> As Sete Províncias Unidas correspondem à boa parte da atual Holanda.

com a assinatura do Tratado de Londres em 1604, mas nunca oficialmente declarada por alguma das duas Coroas. O evento marcante foi a tentativa de ataque à Inglaterra pela Invencível Armada em 1588. Essa era uma frota militar criada pelo soberano espanhol, depois de longa hesitação, para, em conjunto com o exército de Flandres, destituir do trono a Rainha protestante. O tamanho da Armada, dos navios e o inédito número de soldados encheram a Europa de espanto e admiração, aterrorizaram os ingleses, que depois de reinados turbulentos, como o breve período de Maria Tudor (1553-1558), temiam outra reviravolta na imposição da religião pela política. Depois de longos dezesseis anos de apreensão, período no qual morreram os monarcas protagonistas - Felipe II (1598) e Elisabete I (1603) -, a guerra foi encerrada em 1604 com a assinatura do Tratado de Londres entre Felipe III (1578-1621) e Jaime Stuart I (1566-1625). Em relação às causas do conflito, os estudiosos destacaram três fatores como determinantes.

O primeiro deles engloba as guerras de religião entre protestantes e católicos que estremeciam a Europa; o segundo, decorrente do primeiro, são as alianças políticas que esse conflito causou. O terceiro envolve a disputa por riquezas e mercados nascentes do Novo Mundo, que, como afirma Tróilo ao comparar Helena justamente com uma pérola, transformava “reis coroados em comerciantes”.<sup>4</sup> É possível pensar que na visão de Shakespeare, por volta de 1602, da mesma forma que Tróia havia sido atacada por um de seus príncipes ter roubado uma “pérola” (Helena), os ingleses se viam atacados por roubar muitas outras “pérolas” transportadas em galeões espanhóis. A própria Rainha Elisabete em meio a uma negociação pela paz que envolvia França, as Províncias Unidas, Espanha e Inglaterra em 1598, argumentou que havia sustentado até onde pôde aquela interminável “guerra troiana”.<sup>5</sup> Vale lembrar que desde a época medieval, os londrinos viam-se como herdeiros diretos dos troianos, e que sua cidade fora fundada pelo próprio bisneto de Eneias com o nome de “Nova Tróia” (“Troynovant”), somente

---

<sup>4</sup> Perry Anderson chama atenção para o fato de que a desmilitarização da nobreza na Inglaterra, durante os governos Tudor, levou a “[...] uma conversão gradual da aristocracia às atividades comerciais muito antes de qualquer outra classe rural europeia do mesmo gênero”. Neste sentido, a luta por mercados fazia parte dos interesses de boa parte da classe nobiliárquica inglesa. Perry Anderson. *Linhagens do Estado Absolutista*. São Paulo, Brasiliense, (1974) 2004. p.125. Garret Mattingly faz outra consideração interessante em que mostra o dinamismo dos laços comerciais entre Inglaterra e Espanha, principalmente o tráfico de vinho e de lã, como um dos principais fatores para o constante adiamento do conflito por parte de Elisabete I e Felipe II. Garret Mattingly. ‘International Diplomacy and International Law’. In: *The New Cambridge Modern History*. London, Cambridge University Press, 12 vol., 1968. Volume III. pp. 149-170. pp. 158-159.

<sup>5</sup> R. B. Wernham. *The Return of the Armadas: the last years of the Elizabethan war against Spain, 1595-1603*. Oxford, Clarendon, 1994. p. 235



depois de muito tempo a cidade teria sido rebatizada com o nome de “Londres”.<sup>6</sup>

Esta não é a única peça em que Shakespeare alude ao perigo das lutas no mar por riquezas longínquas. Durante todo o período de produção da sua obra, que começou por volta de 1590 e terminou próximo de 1613, muitas das riquezas cobiçadas pela Inglaterra vinham de territórios sob os domínios da Monarquia Hispânica, ou ao menos eram comercializados na Europa através deles.<sup>7</sup> Em *Romeu e Julieta* (c.1595), o amante protagonista – que guarda muitas semelhanças com Tróilo – também compara a amada com uma mercadoria cujo valor compensaria uma aventura em região “tão longe quanto a vasta costa banhada pelo mais longínquo oceano” (Ato II, cena i, linhas 124-126). Na peça seguinte, *Sonho de Uma Noite de Verão* (c.1595), uma disputa surge entre o rei dos duendes e a rainha das fadas pela tutoria de um jovem príncipe das “Índias”. O interesse e a luta pelas “Índias”, suas riquezas e seus “príncipes”, não se davam apenas na terra das fadas ou na imaginação dos amantes shakespearianos, mas também nos verdadeiros mares.<sup>8</sup>

J. K. Laughton, primeiro historiador que se lançou com afinco à pesquisa sobre o conflito entre as duas Coroas no fim do século XIX, é contumaz ao afirmar que esse foi gerado pelos contínuos ataques de piratas ingleses aos galeões espanhóis carregados com riquezas das Índias ocidentais, principalmente prata, assim como pelo comércio que tais navegantes faziam na costa americana.<sup>9</sup> Para Laughton, a religião era uma bandeira que cobria interesses mercantis naquela guerra. Se levarmos em consideração alguns trechos das peças que serão estudados aqui, podemos afirmar, com alguma segurança, que a opinião de Shakespeare em alguns momentos não parece ter sido muito diferente - motivos econômicos haviam transformado “reis coroados em comerciantes”. Por outro lado, se o poeta percebia as razões econômicas para o embate, pode-se dizer que também considerava o jogo de alianças políticas em nome da religião como fator

---

<sup>6</sup> Sobre a herança que os ingleses julgavam ter recebido dos troianos, ver: Marlene Soares dos Santos. “Hécuba e Helena de Troia: repercussões no discurso shakespeariano”. In: *Revista Letras*, nº 77, 2009. pp. 27-37.

<sup>7</sup> Utilizamos o conceito de Monarquia Hispânica para designar o conjunto de domínios e Cortes sob a mesma administração do ramo espanhol da família Habsburgo na virada do século XVI para o XVII, em que o soberano dessa casa real governava diferentes reinos ou regiões da Europa.

<sup>8</sup> Mesmo antes das hostilidades entre espanhóis e ingleses na segunda metade do século XVI, os últimos já haviam levado à Inglaterra um “rei” indígena brasileiro entre 1530 e 1532, e o apresentado a Henrique VIII (1491-1547), pai da rainha Elisabete. Sheila Moura Hue. ‘Ingleses no Brasil: relatos de viagem, 1526-1608’. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 126, 2009. pp. 7-68.

<sup>9</sup> Há um bom texto de Laughton que resume sua visão sobre o ataque da Armada espanhola e a guerra subsequente. J. K. Laughton. ‘The Elizabethan Naval War with Spain’. In: *The Cambridge Modern History*. London, Cambridge University Press, 14 vol. 1934. Volume III. pp. 294-327.

determinante. Quatro séculos depois, nos anos 1990, em consonância com a possível opinião do dramaturgo, encontramos dois outros importantes historiadores, Wallace T. MacCaffrey e R. B. Wernham, contribuindo para validação dessa hipótese político-religiosa como propulsora daquele embate.<sup>10</sup> Segundo eles, a Guerra Anglo-Espanhola, como a chamaremos daqui por diante, não foi impulsionada apenas por Inglaterra e Espanha, mas também por outros importantes Estados da Europa. Sob seu ponto de vista, França, Irlanda, Províncias Unidas e o Papado tiveram papel fundamental no desenvolvimento do conflito.

Em aparente contraposição aos três historiadores mencionados, está o quarto, fundamental nesta discussão: Geoffrey Parker.<sup>11</sup> Para ele, baseado no estudo das cartas pessoais do rei e de memorandos da nobreza militar espanhola, a principal razão que motivou, ou obcecou, Felipe II a enfrentar a Inglaterra e comprometer importante parte de seu erário foi exatamente a que ele brandiu na época: a fé, mais especificamente a crença de que Deus, através de seu braço, conteria o avanço herético do protestantismo no norte da Europa. É curioso o fato de que, pelo menos na interpretação dos ingleses daquele contexto, seria justamente uma manifestação de aspecto divino que teria contido a Armada em 1588. Muitos elementos estudados por Parker conjugam-se na derrota sofrida pela Espanha durante as batalhas marítimas naquele verão, mas um único evento dominou a atenção dos súditos de ambas as monarquias: uma tempestade, que irrompida durante os confrontos arrastou os navios espanhóis para o norte, impediu-os de retornar, e ainda teria dispersado a Invencível Armada. Ao contornar as ilhas britânicas, as tripulações que compunham as forças militares sofreram todo tipo de reveses, fossem naturais ou causados pelo inimigo. A tempestade foi vista como uma manifestação divina no papel de árbitro da questão, festejada em medalhas por Elisabete I cunhadas com o mote: “Deus soprou e eles foram dispersos”.<sup>12</sup>

Naquele mesmo ano de 1588, Lorde Burghley William Cecil (1520-1598), o mais destacado membro do Conselho Privado inglês, publicou um panfleto – divulgado como se fosse a carta de um jesuíta inglês ao embaixador espanhol na França, Dom

---

<sup>10</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I: War and Politics, 1588-1603*. Princeton, Princeton University Press, 1992. R. B. Wernham. *The Return of the Armadas: the last years of the Elizabethan war against Spain, 1595-1603*. Oxford, Clarendon, 1994.

<sup>11</sup> Colin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish Armada – revised edition*. Manchester, Manchester University Press, 2005.

<sup>12</sup> “God breathed and they were scattered”. O comentário sobre a medalha é de Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare Quarterly*, vol 48, n 2. 1997. pp. 145-176. p. 169.

Bernardino de Mendoza (c.1540-1604) – em que narra as surpreendentes peripécias da frota inimiga no Mar do Norte. Depois de prender a atenção do leitor, o autor conclui a narrativa com uma jocosa ironia: “Assim termina este relato dos infortúnios da Armada Espanhola que eles costumavam chamar de INVENCÍVEL”.<sup>13</sup> O panfleto foi rapidamente traduzido e publicado em alemão, italiano, holandês, e francês, em edições nas quais os responsáveis pela impressão e leitores provavelmente exultavam com a irônica expressão ao fim do texto: “Invencível”, referindo-se à malfadada frota espanhola.

Por volta da época desse evento impactante, Shakespeare chegou a Londres e começou a trabalhar no teatro, primeiramente como ator e depois como dramaturgo. Ao que parece, ele pode ter testemunhado o pânico coletivo causado pela ameaça de invasão, assim como o momentâneo alívio trazido pela vitória inglesa. Momentâneo porque a guerra ainda duraria outros dezesseis anos, com reviravoltas e eventos tão surpreendentes quanto o da tempestade de 1588. A Armada de Felipe II ainda tentaria lançar outros dois novos ataques fulminantes em 1596 e 1597, ambos foram ironicamente desmantelados por outras duas tempestades. Em conjunto, esses fenômenos climáticos de 1588, 1596 e 1597, foram vistos como decisivas manifestações divinas. O poeta se manteve atento a essas peripécias que despertaram sentimentos ímpares em todas as esferas da sociedade inglesa. Neste momento, a Lenda Negra, que disseminava a imagem dos espanhóis como povo traiçoeiro e cruel, se espalhava pela Inglaterra.<sup>14</sup> O texto de Bartolomeu de Las Casas (1474-1566), *Brevíssima Relação da Destruição das Índias*, retrato da sanguinolência implacável dos conquistadores infringida às populações indígenas no Novo Mundo, foi traduzido e publicado em inglês numa edição de 1583.<sup>15</sup> O saque à Antuérpia em 1576 e o sofrimento de mulheres e crianças nas mãos de soldados espanhóis tornaram-se nessa época matéria-prima para a propaganda anti-espanhola, ambos retratados tanto em panfletos como no teatro.<sup>16</sup> O

---

<sup>13</sup> “So ends this account of the misfortunes of the Spanish Armada which they used to call ‘INVINCIBLE’”. Apud: Colin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. p. 243. O grifo é de Parker.

<sup>14</sup> Curiosamente, o estudioso shakespeariano, Eric J. Griffin, considera que a Lenda Negra foi associada à mestiçagem entre espanhóis e mouros na Península Ibérica: “By 1580, the Black Legend discourses of the north had begun to link the pagan quality of Iberian faith with particular racial (that is, genealogical) antecedents that were seen to constitute a distinct Spanish ethnicity”. Eric J. Griffin. *English Renaissance Drama and the Specter of the Spain: ethnopoetics and Empire*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009. p. 12.

<sup>15</sup> Bartholomew de Las Casas. *The Spanish Colonie*. London, William Brome, 1583.

<sup>16</sup> No teatro londrino não podemos deixar de citar a peça anônima escrita nesta época, *Alarum para Londres*. *Alarum for London*. London, William Ferbrand, 1602.

crítico James Shapiro, ao investigar nas cenas iniciais de *Hamlet* e *Otelo* a utilização do temor coletivo gerado em Londres por boatos sobre novo ataque espanhol em 1599, afirma de forma perspicaz: “Como Shakespeare reconheceu, essas crises eram ricas em drama”.<sup>17</sup>

Boa parte dos pesquisadores shakespearianos percebeu que o poeta esteve atento à política interna inglesa de seu tempo, evocou obliquamente alguns lances importantes no decorrer de sua obra. Entretanto, os estudiosos deste campo curiosamente deram pouca atenção ao retrato da política internacional esboçado pelo poeta, sobretudo no que diz respeito à Guerra Anglo-Espanhola. Como veremos no decorrer do texto, alguns autores destacaram a representação do sentimento anti-espanhol vigente na sociedade elisabetana, mas não se debruçaram sobre o impacto do conflito e seus eventos singulares no palco, excetuando-se a vitória em 1588, acontecimentos que impulsionaram a hostilidade. Outro fator importante nesta conjuntura que não foi suficientemente estudado é a forma como as companhias teatrais, sob patronagem, agiram em relação ao posicionamento antagônico de facções da Corte, portanto de seus patronos, na condução do conflito. Consideramos de vital importância a compreensão destes fenômenos que se desenrolavam de forma tão intensa durante a composição das peças. A partir destas lacunas, tentaremos localizar reverberações de episódios particulares gerados pelo confronto entre Espanha e Inglaterra, assim como entre diferentes grupos da sociedade inglesa, presentes nas tramas, personagens, e alegorias dos textos dramáticos estudados. Acreditamos que Shakespeare provavelmente temia o que poderia lhe acontecer, enquanto ator e poeta dos palcos, se os espanhóis tomassem Londres, decidissem restaurar a antiga fé e instaurar o Tribunal do Santo Ofício. Por outro lado, acreditamos que os motivos daquela guerra, seu seguimento e o constante desgaste causado nos tecidos sociais incomodavam o poeta.

No reino inglês aprofundava-se a apreensão pela expansão imperial da Monarquia Hispânica. Felipe II governava sob a mesma Coroa: os reinos da Espanha, Portugal, e suas extensas colônias; importantes territórios na Península Itálica, como Milão e Nápoles; Flandres. O monarca lutava para manter o domínio sobre territórios holandeses e neerlandeses em revolta etc. O poderio do inimigo, na percepção marcada pelo medo que tiveram os elisabetanos na década de 1590, estava em franca ascensão e

---

<sup>17</sup> James Shapiro. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. São Paulo, Editora do Brasil, 2010. p. 210.

constituía uma ameaça de dominação tangível, próxima a realizar-se.<sup>18</sup> Acreditamos ainda que, além da vida cotidiana em meio às preocupações coletivas, o poeta também precisava mover-se com cuidado na esfera das perigosas facções da Corte Tudor, principalmente em momentos em que a escolha entre a manutenção da guerra ou as negociações pela paz afetavam todos os ânimos. Com as ansiedades políticas discutidas tanto em tavernas como nos salões dos palácios da nobreza, Shakespeare e seus contemporâneos de ofício, para tomar parte nas discussões e curso dos acontecimentos, utilizavam as melhores ferramentas de que dispunham: a voz e o corpo dos atores em cena. Como perceberemos ao longo do texto, o dramaturgo levou em conta, para representação do conflito, as diferentes razões elencadas pelos historiadores mencionados: fé, alianças político-religiosas e ambição mercantilista. Nas peças investigadas, ora o poeta enfatizava um destes elementos, ora outro, na maior parte das vezes sobrepunha-os. No entanto, embora os outros não sejam descartados, nos parece que Shakespeare teria enfatizado a determinante econômica do conflito.

No primeiro capítulo, veremos que alguns anos após a tentativa de ataque de Felipe II, o dramaturgo escreveu a comédia *Trabalhos de Amor Perdidos* (c.1596), em que a *Invencível Armada* é evocada no personagem com o sugestivo nome de Dom Armado. Na caracterização do fictício cavaleiro, há ainda elementos inspirados na Lenda Negra, como a gabolice, covardia e luxúria atribuída aos espanhóis. O texto foi possivelmente escrito quando apontava no horizonte alguma possibilidade de paz nas guerras religiosas na França, aliada da Inglaterra, e entre aquela e a Espanha. Discutia-se a situação política no continente, a conversão de Henrique IV (1553-1610) ao catolicismo (1593) e as conseqüências para a Coroa inglesa. Envolvido com o círculo de Sir Robert Devereux (1566-1601), o Conde de Essex, um dos favoritos da rainha, Shakespeare, nesta peça, não representou apenas a Espanha, mas também outros partidos presentes nesses embates religiosos. Na ação, o público via reconhecidos famosos líderes militares franceses, alguns muito próximos do Conde de Essex, católicos e protestantes oponentes no campo de batalha, mas transformados pelo dramaturgo em companheiros que lutam lado a lado pelo mesmo partido na fictícia Navarra, os “soldados do amor”.

No segundo capítulo, veremos como Shakespeare teria aproveitado o entusiasmo

---

<sup>18</sup> Sobre a expansão imperial espanhola e as reflexões coevas acerca dela, ver: Anthony Pagden. *Spanish Imperialism and the Political Imagination*. New Haven and London, Yale University Press, 1990.

popular, gerado pela suposta vitória inglesa no ataque à Cádiz em 1596, para criar seu segundo personagem masculino ibérico. Em *O Mercador de Veneza* (c.1596), vemos o príncipe de Aragão disputar a mão da heroína Pórcia. Em comum com Dom Armado, Aragão é caracterizado pela soberba e alguma inabilidade amorosa. Como se notará ao longo desse estudo, todo personagem masculino de origem ibérica na galeria de Shakespeare é, de alguma forma, caracterizado como amante frustrado. Nessa peça, é possível ainda que dois outros personagens referenciem indiretamente a Espanha, o príncipe de Marrocos e o judeu Shylock. O crítico Eric J. Griffin, ao longo de seu estudo *Renaissance Drama and the Specter of Spain*, sugere que os súditos elisabetanos percebiam os espanhóis como um povo originário da miscigenação entre cristãos, mouros e judeus.<sup>19</sup> Essa peça parece conceder certo respaldo à hipótese de Griffin. Com a composição de seu próprio personagem judeu, o dramaturgo também passou a evocar de modo indireto o inimigo, não nominalmente e de forma caricatural, como o príncipe de Aragão (que aparecerá algumas vezes) ou Dom Armado, mas como um ente dialético que levava a plateia a reflexões mais profundas.

No ano em que o texto de *Muito Barulho por Nada* (c.1598) foi possivelmente escrito, estava em curso o debate público sobre a possibilidade de negociação pela paz com a Espanha, mediada por Henrique IV e o Arquiduque Alberto de Áustria (1559-1621).<sup>20</sup> Por um lado, possivelmente comprometido com a facção do Conde de Essex, e por outro com sua soberana, ambos posicionados em partidos opostos nesta discussão, a fim de não ofender nenhum dos dois, o poeta explorou novas ferramentas dramáticas para participar desse debate. Uma delas é a representação ambivalente da Espanha. No capítulo 3, discutiremos como o dramaturgo sobrepôs no texto dois eventos paradigmáticos na história militar da Monarquia Hispânica: as Vésperas Sicilianas de 1282 e a Batalha de Lepanto em 1571, ambas tiveram como sede de operações a cidade de Messina, onde a ação de *Muito Barulho* se desenrola. Shakespeare escolheu os líderes militares para representar cada um desses eventos, Dom Pedro III de Aragão (1239-1285) e Dom João de Áustria(1547-1578). O novo príncipe de Aragão, cheio de dignidade e cavalheirismo, contrasta com o príncipe de Aragão anterior de *O Mercador*

---

<sup>19</sup> Eric Griffin foi um dos poucos estudiosos que se debruçaram sobre a representação dramática da Espanha na época de Shakespeare. No entanto, o autor se concentra na dramatização do sentimento anti-espanhol vigente na sociedade elisabetana, que ele acredita ter sido gerado pela referida miscigenação entre mouros, judeus e espanhóis na Península Ibérica, e não pela Guerra Anglo-Espanhola. Este conflito e seus eventos são quase negligenciados em sua pesquisa. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit.

<sup>20</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 220-245.

*de Veneza*. O poeta usou na composição *A Primeira Parte da Novela*, de Mateo Bandello (1485-1561), em que Dom Pedro aparece pouco, mas Shakespeare dotou esse personagem de características psicológicas.<sup>21</sup> Para contrastar, há o vilão que funciona como duplo invertido do príncipe: Dom João, seu irmão bastardo. A referência a Dom João de Áustria, meio-irmão de Felipe II – o verdadeiro rei de Aragão –, não poderia ser mais evidente. Através da relação dramática entre os parentes há a representação de “duas Espanhas” em épocas diferentes, uma é calcada na honra da velha cavalaria medieval, a outra na bastardia e na traição.

Após o ataque inglês a Cádiz em 1596, surgiu em Londres o receio de um implacável revide espanhol, e também certa insatisfação com a guerra. Os constantes recrutamentos que privavam o campo de braços, corrupção no corpo militar, carestia de alimentos e constantes requerimentos para que o embate seguisse no estrangeiro, foram responsáveis por novas ponderações coletivas sobre o rumo do confronto. No capítulo 4 tentaremos entender como um novo espírito crítico se manifesta nas duas partes de *Henrique IV* (c. 1597), obra em que o dramaturgo criou um de seus maiores personagens, Falstaff. Este velho cavaleiro pode nos ajudar a entender algumas reflexões sobre as sensações que perpassavam as camadas populares naqueles anos. Não à toa, o bufão tem um vício do qual não abre mão: o consumo conspícuo de vinhos espanhóis. Após algum tempo, Shakespeare decidiu retomar a história do príncipe Hal iniciada em *Henrique IV*. Provavelmente em 1599, em meio à abrasiva discussão sobre uma possível negociação pela paz e à campanha do Conde de Essex contra rebeldes irlandeses, o poeta escreveu *Henrique V*. A peça é uma surpreendente exaltação ao sentimento identitário inglês, no entanto, contém contradições decorrentes de um grupo de emoções antagônicas em relação àqueles conflitos. Como veremos, outras companhias de teatro atuaram em favor da paz, criaram suas próprias encenações em resposta a essa que entenderam como propaganda belicista dos *Homens do Lorde Camareiro*.

No capítulo 5, veremos que o recurso da dupla representação da Espanha empregado em *Muito Barulho por Nada* atingirá o cume em *Otelo* (c. 1604), último texto escrito pelo dramaturgo durante o período da Guerra Anglo-Espanhola. A peça foi apresentada na Corte logo após a assinatura do Tratado de Londres (1604), que encerrou

---

<sup>21</sup> Mateo Bandello. *La Prima Parte de le Novelle*. Lucca, Busdrago, 1554.

formalmente o conflito entre as duas Coroas, provavelmente com agentes diplomáticos espanhóis na audiência.<sup>22</sup> Shakespeare parece ter saudado a paz logo na escolha de uma das fontes para a composição da obra, o poema escrito pelo novo rei e patrono de sua companhia, Jaime Stuart I, publicado na Inglaterra em 1603, intitulado convenientemente de *Lepanto* (1591).<sup>23</sup> A Batalha de Lepanto (1571), vencida pelos aliados cristãos sob uma liderança espanhola, já sugerida em *Muito Barulho por Nada* (c. 1598), parece ser dessa vez o próprio pano de fundo para *Otelo*. A assinatura do tratado causou indignação em boa parte dos londrinos que não pertenciam à Corte, público majoritário do poeta, aquele que pagava por seu ingresso e não poderia ser desagradado. Na peça, para satisfação do rei, vemos a Espanha dos romances de cavalaria referenciada no protagonista – a julgar pelos detalhes da sua trajetória, ele seria possivelmente um mourisco. Entretanto, vemos também o aspecto herético e traiçoeiro atribuído à mesma Espanha representado no antagonista Iago, cujo nome evoca o do santo patrono espanhol, *Sant'Iago – Matamoros*, o que agradaria imensamente ao público descontente com a paz estabelecida. O nome do desonesto “Iago”, quando traduzido para o inglês, apontava também para o nome do novo monarca, “James”. Como podemos ver, tais representações não podem ser lidas em uma chave simplista, são compostas por camadas de significados sobrepostas que tentaremos esmiuçar.

As fontes utilizadas para este trabalho estão divididas em três grupos. O primeiro é composto pelas referidas obras atribuídas a Shakespeare; o segundo reúne textos dramáticos de outros dramaturgos ingleses coetâneos, escritos na conjuntura da guerra. Em ambos os grupos, demos preferência às obras que contém personagens ibéricos ou que referenciem momentos específicos da Guerra Anglo-Espanhola, como as duas partes de *Henrique IV* e única de *Henrique V*. Ao longo do texto, analisaremos convergências e divergências sobre a representação da Espanha entre o trabalho do poeta e daqueles que eram seus colegas de ofício. Na virada do século XVI para o XVII, o teatro era um abrangente veículo de comunicação política em Londres, e por isso mesmo um dos mais perigosos. Durante esse período, alguns dos espaços cênicos de apresentação das peças foram: O Teatro, A Cortina, A Rosa, O Globo e O Cisne, além de salões que eventualmente recebiam espetáculos.<sup>24</sup> O meio teatral era intenso e dinâmico,

---

<sup>22</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance ...* Op. cit. p. 205

<sup>23</sup> James Stuart. *His Maiesties Lepanto, or Heroical Song*. London, Simon Stafford and Henry Hook, 1603.

<sup>24</sup> Os nomes originais são *The Theater, The Curtain, The Rose, The Globe* e *The Swan*.



os dramaturgos conheciam-se, colaboravam nas obras uns dos outros, dialogavam através dos textos, citações, e até mesmo críticas diretas em determinadas ocasiões.<sup>25</sup> Investigaremos alguns dos possíveis diálogos que Shakespeare empreendeu com os colegas em relação aos temas levantados, tentando apreender os principais traços determinados por esses poetas no retrato coletivo que fizeram do *inimigo* e da guerra.

O terceiro grupo de fontes é composto por textos não dramáticos publicados na mesma época, principalmente panfletos. Nos conflitos em que a Inglaterra estava envolvida, como na França e Províncias Unidas, outro dispositivo eficaz de comunicação política eram textos pequenos ou médios publicados pelas casas de impressão inglesas e vendidos a preços baixos. Algumas vezes de forma mais contundente, esses panfletos ajudaram a configurar a projeção negativa dos espanhóis no imaginário social elisabetano. A imagem de traiçoeiros, lascivos e cruéis se deve à descrição das ações do inimigo na França e no Novo Mundo, popularizadas através dessas publicações. Em foco, a notória rapidez com que os poetas dramáticos reagiam, panfletos e palco complementavam-se na criação do retrato do inimigo.

Quanto ao primeiro e segundo grupos, em se tratando de peças dessa época a questão de atribuição de autoria é invariavelmente complexa, assim como a que envolve a materialidade dos textos.<sup>26</sup> O processo de impressão se iniciava quando manuscritos

---

<sup>25</sup> Como exemplo disso, podemos lembrar que o primeiro crítico conhecido da obra de Shakespeare pode ter sido seu colega mais velho Robert Greene (1558-1592). O experiente dramaturgo teria referenciado o jovem poeta de Stratford-upon-Avon em um panfleto de 1592, pretensamente escrito por ele à beira da morte, chamando-o de “gralha emergente, embelezada com nossas [dos dramaturgos londrinos] plumagens”, “coração de tigre em pele de ator”, “Johannes fac totum” [“João faz tudo”], “macaqueador”, e finalmente um trocadilho com o próprio nome do dramaturgo então iniciante, “sacode-cena” [“Shake-scene”]. Outro suspeito para a autoria do panfleto é Henry Chettle (c.1564-c.1607), também dramaturgo contemporâneo. Como bem salientou o biógrafo Park Honan, Shakespeare provavelmente não teve nos quatro séculos que se seguiram um crítico tão sincero. Outro colega que mirou a obra do poeta e que conviveu com ele é Ben Jonson (1572-1637), um colega mais novo desta vez, que chegou a dizer que Shakespeare “carecia de arte”, mas que em uma posterior elegia, publicada na primeira edição do Fólio (1623), o chamou de “Alma do tempo! O aplauso! A delícia! O assombro dos nossos Palcos!”. Park Honan. *Shakespeare: uma vida*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. pp. 204-209; 311-318; 484. Para entender o diálogo dramático e o processo colaborativo entre estes dramaturgos durante a época retratada, ver os esclarecedores artigos de Will Sharpe: ‘Authorship and Attribution’. In.: William Shakespeare. *Collaborative Plays: William Shakespeare and others*. Edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen with Jan Sewell and Will Sharpe. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013. pp. 641-745. Will Sharpe. ‘Compreendendo a Autoria Colaborativa de Shakespeare’. In.: Régis Augustus Bars Closel; Ronaldo Marin (Orgs.). *Shakespeare: 450 Anos*. BMA Edições. São Paulo, Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014. pp. 35-68.

<sup>26</sup> Para o esclarecimento da complexidade que envolve a questão de autoria, é novamente válido o citado ensaio: Will Sharpe: “Authorship and Attribution”. In.: William Shakespeare. *Shakespeare...* Op. cit. Para a questão da materialidade dos textos que trataremos em seguida, sugiro a síntese feita por Margreta de Grazia e Peter S. Stalybrass, assim como os exemplos dados pelo editor E. A. J. Honigman. Margreta De Grazia; Peter S. Stalybrass. ‘The Materiality of the Shakesperean Text’. In.: *Shakespeare Quarterly*, 44, n.

dos próprios autores, ou cópias, chegavam às mãos dos editores (“publishers”) e culminavam em versões que representavam o estado da peça em uma determinada circunstância. Essas versões geralmente podem ser comparadas com outras publicadas em diferentes momentos. Hoje se considera a análise de edições distintas da mesma peça como boa ferramenta para vislumbrarmos contingências do processo de encenação, nelas há desiguais apontamentos de ações físicas no palco, além da sugestão de cortes e/ou acréscimos feitos durante a transposição da página manuscrita para o palco, e depois do palco para a página impressa. Quando um manuscrito era entregue ao responsável pela publicação, este se encarregava de dar continuidade, geralmente contratava pessoas que trabalhavam com impressão (“printers”) e que empregavam tipógrafos (“compositors”). Esses últimos, por inexperiência ou erro, poderiam acabar alterando alguns trechos do texto final antes da impressão. A prensa manual de Gutenberg criava condições de erros aparecerem e não havia um sistema de controle de provas, pois a barra do texto era composta de forma espelhada e de trás para frente. Quando os envolvidos percebiam erros em alguma folha, tinham ainda a chance de trocar os tipos e supostamente consertá-los para a próxima prensagem, o que acarretava na produção de exemplares diferentes na mesma edição.

No caso de Shakespeare, ainda temos a primeira reunião de muitas de suas obras em uma única publicação, o chamado *Primeiro Fólho* (1623), lançado sete anos após sua morte e depois reeditado durante dezenas de anos com adições de outras peças atribuídas a ele, configurando o cânone clássico. Dessas trinta e seis peças, dezoito não haviam aparecido em nenhuma versão impressa antes de 1623. Assim, quando falamos de “uma” obra dramática de Shakespeare, estamos geralmente falando de diferentes versões da mesma peça, com significativas alterações feitas a cada vez que esta foi publicada, causadas pelas diferentes cópias, editores, ou até pelo mesmo tipógrafo que produziu diversos exemplares da mesma edição. Em alguns casos, uma única letra trocada muda consideravelmente a compreensão do que era originalmente dito no palco. Além disso, ainda temos a possibilidade de que o próprio dramaturgo alterasse o texto a cada vez que a companhia decidisse encená-lo (às vezes isso ocorria durante anos), e que cada uma dessas edições trouxesse em si os diferentes estágios da escrita da peça.

No início do século XVIII, um dos primeiros estudiosos e editores competentes

---

3, 1993, pp. 255-283. E. A. J. Honigmann. ‘The Textual Problem’. In.: William Shakespeare. *Othello*. Edited by E. A. J. Honigmann. The Arden Shakespeare Third Series. London, Thomson, 1996. pp. 351-367.

da obra shakespeareana, Lewis Theobald, procurou publicar os textos com nova organização interna para melhor compreensão do leitor.<sup>27</sup> Para isso, atualizou parte da gramática, criou rubricas para a ação de personagens etc. Este tipo de “revisão” feito por Theobald, muitas vezes de forma intuitiva, presumindo o que Shakespeare tinha em mente quando escrevia, com metodologias que variam, é levado em conta até hoje na edição dos textos. Shakespeare trabalhava com jogos de linguagem, significados sobrepostos que criavam uma polissemia semântica singular, perdida com o processo de fixação gramatical e gráfica, embora boas edições busquem resgatar estas sutilezas.<sup>28</sup>

As atuais edições destas peças, aquelas que compramos nas livrarias, em geral são feitas a partir de colagens de trechos, ou omissões, que constituem as diferenças entre as publicações que a mesma peça teve na época de Shakespeare, colagens determinadas pelo que os editores hoje julgam mais apropriado. Como exemplo, podemos dizer que não houve apenas uma edição de *Romeu e Julieta* decorrente de uma cópia ou do manuscrito original, mas três impressões distintas: o *Quarto* de 1597 (Q1), o *Quarto* de 1599 (Q2) e o *primeiro Fólho* de 1623 (F1). São publicações muito diferentes, todas com prováveis intervenções de agentes externos. Os editores contemporâneos combinam estas três versões de inúmeras formas, escolhem trechos e palavras de cada uma para compor a sua própria de acordo com critérios específicos. Contudo, cada série pode ter objetivos textuais precisos, como, por exemplo, o restabelecimento da primeira versão do texto, ajustando erros decorrentes das diversas camadas de transmissão. Para não entrarmos na questão ainda mais fugidia das

---

<sup>27</sup> Um bom exemplo das intervenções de Theobald nas obras de Shakespeare é descrito por Roger Chartier, tomando como caso a peça cujo texto original se perdeu, contamos apenas com a versão desse erudito do século XVIII chamada de *A Dupla Traição ou Os Amantes Aflitos*. Roger Chartier. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Tradução de Emir Missio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012. pp. 155-248.

<sup>28</sup> A sobreposição de múltiplos significados que a combinação de algumas palavras originais gerava em um mesmo verso, às vezes dezenas de significados, ocasionava um profundo efeito polissêmico, característico dos textos de Shakespeare. Por exemplo, a palavra “Ay” significava tanto expressão de dor (“Ai”) quanto de afirmação (“sim”), significava ainda “I” (“Eu”), e “eye” (“olho”), além de que este último significado poderia ainda indicar o verbo “olhar”, pois Shakespeare é conhecido por transformar substantivos em verbos. Com a fixação e limitação da grafia engendrada durante os séculos, “Ay” passa a ser entendido apenas como “Ai” nos textos, ou no máximo como “sim”, perdendo toda a multiplicidade semântica que gerava em associação a outras palavras na época. Para a compreensão, ver o texto sintético e exemplar em que Stephen Booth, grande erudito shakespeareano, analisa a questão através de alguns exemplos: Stephen Booth. ‘Shakespeare’s Language and the Language of Shakespeare’s Time’. In.: Catherine M. S. Alexander. (Ed.). *Shakespeare and Language*. Edited by Catherine M. S. Alexander. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. pp. 18-43. Ron Rosenbaum faz também uma boa reflexão sobre o efeito polissêmico da grafia e sentidos originais dos versos de Shakespeare, utilizando para isso alguns estudos do próprio Stephen Booth. Ron Rosenbaum. *As Guerras de Shakespeare*. Rio de Janeiro, Record, 2011. pp. 303-329; 509-578.

traduções, podemos dizer que hoje em uma conversa sobre essa peça, os interlocutores quase nunca leram o “mesmo” *Romeu e Julieta*.

Em vista desse conjunto variado, buscamos estabelecer alguns parâmetros de análise. Em primeiro lugar, escolhemos edições contemporâneas de cada obra com estudos críticos que apontem e esclareçam o maior número possível de diferenças entre as versões publicadas na época. Neste sentido, demos preferência às edições da *Arden Shakespeare*, *Arden Early Modern Drama* e *The Revels Plays*, tanto preparadas como utilizadas por boa parte da crítica especializada, com notas precisas sobre as divergências de trechos entre as publicações originais. Para as transcrições de trechos das peças de Shakespeare, utilizarei a numeração de versos estabelecida pela *Arden Shakespeare*, listadas na bibliografia ao final do texto. Quanto à grafia de palavras em versos específicos dos quais dependíamos para conclusões, recorreremos tanto a fac-símiles das publicações originais, disponíveis na rede virtual por instituições como a *British Library* e a *University of Victoria*, quanto às transcrições em formato impresso editadas por *The Malone Society*.<sup>29</sup> Para as edições das peças dos outros dramaturgos, assim como para os panfletos, que estão mais raramente disponíveis na rede, recorreremos a consultas nos arquivos públicos e privados ingleses, como *Shakespeare Institute*, *Shakespeare Birthplace Archive and Library* e *British Library*.

Em relação aos eventos da Guerra Anglo-Espanhola, utilizaremos as obras dos historiadores citados nesta introdução, com especial atenção à obra de R. B. Wernham.<sup>30</sup> Este historiador organizou e editou a mais sofisticada listagem e análise dos documentos estatais relativos à política externa elisabetana nos primeiros anos pós-armada, além de um volume da *The New Cambridge Modern History* que trata da época aqui estudada.<sup>31</sup> A composição de *The Return of the Armadas* sintetiza seu conhecimento acerca de nosso recorte, narra em detalhes precisos e documentados os principais fatos ligados à política diplomática no fim do reinado de Elisabete. Para a questão das datas presumidas para a escrita das peças, utilizarei aquelas propostas pelo supervisor do

---

<sup>29</sup> Na página virtual da *University of Victoria*, encontramos fac-símiles de muitos *Quartos* e das primeiras edições do *Folio* <http://internetshakespeare.uvic.ca/Foyer/plays/> acesso em 02/05/2016. Para os *Quartos* da *British Library*, que podem ser comparados lado a lado a cada página das publicações originais, ver: <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage.html> acesso em 02/05/2016.

<sup>30</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit.

<sup>31</sup> Richard Bruce Wernham (ed). *List and analysis of state papers. Foreign series. Elizabeth I : preserved in the Public Record Office / edited by Richard Bruce Wernham*. 7 vols. London, Her Majesty's Stationery Office, 1964-2000. *The New Cambridge Modern History*. London, Cambridge University Press, 12 vol., 1968. Volume III.

estágio desta pesquisa no *Shakespeare Institute*, Dr. Martin Wiggins, suas proposições constam no extenso catálogo que preparou e está sendo lançado em dez volumes pela *Oxford University Press*.<sup>32</sup> Os atos serão indicados em algarismos romanos em letras maiúsculas, as cenas em minúsculas do mesmo tipo, e os versos nos costumeiros números árabes. No que diz respeito às traduções, faço uso, com algumas exceções, daquelas feitas por Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes para a Editora Aguilar, publicadas pela primeira vez em 1969 e reeditadas ao longo dos anos, a escolha se deu por esses tradutores terem dado maior relevância ao conteúdo que à métrica dos textos.<sup>33</sup> Quando o trabalho de Medeiros e Mendes não se mostrar adequado, utilizarei tradução própria devidamente indicada. Em relação aos nomes de personagens, permanecerá a tradução escolhida pelos referidos tradutores, quanto ao de famosas figuras históricas, darei preferência às traduções consagradas pelas quais são conhecidas no Brasil, como no caso de Henrique IV. No entanto, mantereí o nome original nos casos em que a tradução não é usual. O mesmo se aplica aos nomes das localidades.

Esta dissertação é fruto de pesquisa iniciada durante Iniciação Científica no Departamento de História da Universidade de São Paulo, cujo objetivo era coletar e contextualizar as referências à Monarquia Hispânica na obra do poeta, depois sofisticada durante o Mestrado, sempre sob a orientação da Dra. Iris Kantor. Alguns trechos da fase inicial deste texto foram publicados no capítulo: “Guerra Anglo-Espanhola (1588-1604) na Obra Dramática de Shakespeare: o palco entre tempestades”, no livro “Shakespeare 450 anos”.<sup>34</sup> Outros foram apresentados em conferências nacionais e internacionais, como *Travel and Conflict in the Medieval and Early Modern World (University of Bangor)* em Bangor (setembro de 2015), *16<sup>th</sup> British Shakespeare Graduate Conference (Shakespeare Institute)* em Stratford-upon-Avon (junho de 2014), e *6<sup>th</sup> British Shakespeare Association Conference (University of Stirling)* em Stirling (julho de 2014). Entre essas últimas citadas, houve um intervalo de quarenta dias no qual tive a oportunidade de frequentar e realizar pesquisas no *Shakespeare Institute*, quando também pude participar de um ciclo de leituras dramáticas da obra de Thomas Heywood (c. 1570-1641) e travar contato com seu organizador Martin Wiggins.<sup>35</sup> Este

---

<sup>32</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama, 1533-1642: a catalogue*. 10 vols. Oxford, Oxford University Press, 2007-atual.

<sup>33</sup> William Shakespeare. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1989 [1969]. 3 volumes.

<sup>34</sup> Régis Augustus Bars Closel; Ronaldo Marin (Orgs.). *Shakespeare: 450 Anos*. BMA Edições. São Paulo, Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014.

<sup>35</sup> Wiggins é um dos mais renomados especialistas sobre a horizontalidade do movimento teatral da

professor *sênior* do *Shakespeare Institute* destacou a originalidade do tema da pesquisa e sugeriu orientá-la em estágio oficial naquela instituição, o que aconteceu em 2015 graças ao financiamento da FAPESP. O resultado pode ser conferido nas páginas a seguir.

---

renascença inglesa, sua pesquisa para a publicação do referido catálogo abrange estudo das Companhias, patronos, atores, adereços cenográficos, agentes da produção dos espetáculos, etc.

## **Ato I - Apaixonados homens em armas**

### ***Trabalhos de Amor Perdidos (c. 1596)***<sup>36</sup>

#### **1.1 Texto e contexto**

*Trabalhos de Amor Perdidos* é o texto de Shakespeare no qual a linguagem e a estrutura gramatical constituem a urdidura da experiência dramática. Os jogos entre as palavras e as sonoridades evocadas nos versos provavelmente encantavam a audiência elisabetana, o que favorecia na fruição da obra mais do que a ação. A datação do texto ainda é tema de debate entre os estudiosos. No entanto, há um consenso de que tenha sido escrito entre 1594 e 1597. Martin Wiggins, levado por evidências internas à obra, deduz que tenha sido escrito no início de 1596, alguns fatores que analisaremos corroboram para tal hipótese.<sup>37</sup> A ação se desenvolve tranquilamente em Navarra, embora esta e a França estivessem em agudo momento de apreensão. Em maio de 1595 houve a Batalha de Fontaine-Française, decisiva para o rumo do conflito religioso e a subsequente vitória final de Henrique de Bourbon (1553-1610), Rei de Navarra que em 1589 assumiu o trono francês como Henrique IV. Na citada batalha, Henrique e um de seus destacados comandantes militares, Charles de Gontaut (1562-1602), Duque de Biron, venceram o Condestável de Castela e Charles de Lorraine (1554-1611), Duque de Mayenne, líder da Liga Católica, colocando-os em postura defensiva dali em diante.<sup>38</sup>

Nesta mesma época, depois de saquear Avesnes-le-Comte, Henri I d'Orléans (1573-1595), Duque de Longueville, outro importante comandante de Henrique, morreu atingido acidentalmente por suas próprias tropas na Picardia.<sup>39</sup> Depois de alguns meses, em setembro de 1595, o Papa Clemente VIII (1533-1605) propiciou nova reviravolta no conflito francês ao absolver Henrique e o aceitar no seio da igreja católica, o que invalidava o argumento da Liga em negar o trono a um protestante. Em seguida, o Duque de Mayenne negociou uma trégua de três meses com Henrique, e em janeiro de

---

<sup>36</sup> Algumas passagens deste capítulo e daquele referente a *Otelo* foram publicadas em: Ricardo Cardoso. 'Guerra Anglo-Espanhola (1588-1604) na Obra Dramática de Shakespeare: o palco entre tempestade'. In.: Régis Augustus Bars Closel; Ronaldo Marin (Orgs.). *Shakespeare: 450 Anos*. BMA Edições. São Paulo, Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014. pp. 107-127.

<sup>37</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama, 1533-1642: a catalogue. Volume III, 1590-1597*. Oxford, Oxford University Press, 2013. p. 320.

<sup>38</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 27-31.

<sup>39</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 29.

1596 se rendeu definitivamente.<sup>40</sup> A rendição de Mayenne foi entendida como um sinal para o estabelecimento da paz entre católicos e protestantes, e a legitimação de Henrique no trono, embora tudo tenha sido formalizado apenas em 1598 no Tratado de Vervins. O rei de Navarra, Biron, Longueville e Duque de Mayenne são as figuras históricas que Shakespeare referenciou no núcleo central de personagens masculinos em *Trabalhos de Amor Perdidos*.<sup>41</sup> O dramaturgo colocou estes representantes de grupos inimigos defendendo o mesmo partido: o do amor. A comédia gira em torno de um juramento feito por eles na corte de Navarra e cujo perjúrio é cometido logo em seguida. O voto fictício estabelece um retiro de três anos para a formação de uma academia na qual estudariam, jejuariam, dormiriam poucas horas por noite e não permitiriam a presença de mulheres. Esta última proibição se estenderia a todos os outros homens que estivessem na circunscrição da corte. Como passatempo para aqueles anos, o rei propõe a companhia de Dom Armado, cavalheiro espanhol cheio de empáfia que os divertiria com suas mentiras e maneiras antiquadas.

O conflito cômico se desenvolve quando a princesa da França, acompanhada de suas damas de companhia Maria, Catarina e Rosalina, chega à Navarra para discutir questões diplomáticas relacionadas ao território da Aquitânia. Fiel à promessa de não permitir a presença de mulheres na corte, o rei se nega a recebê-las ali, mas promete o necessário para um confortável acampamento em parque próximo. A princesa acede contrafeita, enquanto espera a chegada dos documentos que comprovariam o valor pago pela Aquitânia, recebimento que o rei de Navarra afirma desconhecer. Enquanto esperam a chegada de papéis para esclarecer a situação, os nobres se apaixonam pelas moças e o rei de Navarra pela princesa. Depois de certo tempo, ele e seus companheiros se lançam a cortejá-las, elas ininterruptamente debocham da inconstância destes em relação ao voto desfeito. Diferente dos outros, Dom Armado se apaixonou por uma mulher de classe inferior, a camponesa Jaqueneta, mas como eles, também precisa lutar para conquistá-la. Durante a ação, jogos linguísticos abrilhantam as cenas em diálogos cortantes e inteligentes. O ataque amoroso dos nobres, a resistência debochada das donzelas e os duelos verbais caracterizam a trama como uma guerra entre os sexos. No auge da disputa cômica, chega a notícia da morte do pai da princesa. Uma atmosfera

---

<sup>40</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 28.

<sup>41</sup> “Longaville” é a grafia utilizada nas edições da peça para “Longueville”, a primeira publicação *in Quarto* feita em 1598 já se refere a “Biron” como “Berowne”, “Dumaine” é uma forma diminutiva para “Duc de Mayenne”, também utilizada já na primeira edição.



lúgubre se instaura e os nobres insensíveis continuam a insistir no assédio amoroso. As donzelas, ao notar a inconstância com que eles fazem e traem votos, exigem como prova do amor professado que eles realizem trabalhos árduos durante um ano: o rei deveria fazer um retiro em meio à hostilidade da natureza, Berowne visitaria diariamente enfermos moribundos, Dumaine e Longaville se afastariam naquele ano de luto antes de novo contato. Ao fim deste ano de trabalhos devidamente concluídos, se eles ainda desejassem seu amor, elas o dariam. É uma comédia que termina com a chegada de uma notícia trágica, atmosfera de tristeza e um fim em suspensão.

## 1.2 A verdadeira negociação pela Aquitânia e o exército feminino

Segundo o estudioso shakespeareano Hugh M. Richmond, a trama evocaria a negociação pela Aquitânia entre França e Navarra em 1578.<sup>42</sup> Henrique de Bourbon, futuro Henrique IV, havia se casado com a princesa francesa Margarida de Valois (1553-1615) em 1572, mas naquela época estavam afastados havia alguns anos. Margarida e sua mãe, Catarina de Médici (1519-1589), visitaram-no em Nérac para discutir questões diplomáticas em relação à Aquitânia, acompanhadas de um grupo em que, segundo relatos da época, figuravam belas mulheres da Corte francesa. Mãe, filha e acompanhantes desembarcaram em Navarra munidas de deslumbrantes vestidos, joias, perucas e acessórios, para assombro da ascética Corte protestante. O embaixador inglês em Nérac notou em carta que Henrique teria ficado bastante apreensivo com a chegada da esposa, sogra e damas em 1578.<sup>43</sup> Segundo alguns relatos, durante o tempo de convivência, a corte protestante teria se exposto aos perigos políticos do amor. Como escreveu o duque de Bouillon, “o amor se misturava a tudo o mais, o que causou a maior parte dos problemas na Corte”.<sup>44</sup> As negociações pela Aquitânia se mesclaram aos passatempos, e os comandantes protestantes se dedicavam aos prazeres cosmopolitas da Corte Valois. Riso, música e festas ocupavam os dias. Depois de algum tempo, a Rainha mãe abandonou Nérac, mas Margarida permaneceu ali ainda durante alguns anos com Henrique. As lembranças desse período em que damas católicas e nobres huguenotes se juntavam em alegres divertimentos no jardim, recreações em que, segundo ela, nunca se discutia religião, são das mais felizes descritas no livro de memórias da princesa

---

<sup>42</sup> O autor fez um interessante estudo em que discorre sobre a visita de Margarida de Valois ao marido protestante e como Shakespeare a referencia em *Trabalhos de Amor Perdidos*. Hugh M. Richmond. ‘Shakespeare’s Navarre’. In.: *Huntington Library Quarterly*, vol. 42, nº 3, summer 1979. pp. 193-216.

<sup>43</sup> Hugh M. Richmond. ‘Shakespeare’s Navarre’. In.: *Huntington...* Op. cit. p. 200-201.

<sup>44</sup> “[...] love got mixed up with everything else, which usually caused most of the troubles at court”. Apud: Hugh M. Richmond. ‘Shakespeare’s Navarre’. In.: *Huntington...* Op. cit. p. 202.

Margarida.<sup>45</sup>

Os críticos Stanley Wells e Michael Dobson levantaram a possibilidade de que Shakespeare possa ter utilizado, como fonte para a peça, um panfleto sobre esta negociação pela Aquitânia em 1578, mas nenhum exemplar da publicação teria chegado até nós.<sup>46</sup> A hipótese é plausível, pois há informações no texto que convergem com detalhes da visita de Margarida de Valois a Navarra. Segundo Richmond, a personagem Catarina poderia ser uma representação da irmã do próprio rei Henrique, Catarina de Bourbon (1559-1604), companhia íntima de Margarida de Valois em Nérac. A fictícia Catarina é citada no texto como herdeira de Alençon, e Catarina de Bourbon era neta da duquesa de Alençon. Maria, que faz par romântico com Longaville, poderia ser uma representação de Maria de Bourbon (1539-1601), esposa de Leonor de Orléans (1540-1573), duque de Longueville em 1573 e pai de Henrique de Orléans, o duque de Longueville na época da escrita da peça. Margarida no ano anterior ao da negociação pela Aquitânia visitara com suas damas de companhia a região do Brabante, onde o verdadeiro duque de Biron havia lutado. Rosalina seria alguém que a acompanhou nesta viagem em 1577, pois o personagem Berowne afirma tê-la conhecido no Brabante. No texto, a princesa da França obviamente referenciaria Margarida de Valois.<sup>47</sup>

### 1.3 Dom Armado e a Invencível Armada

#### *O personagem*

Além desses pares românticos, temos na peça um interessante personagem que lidera outro núcleo dramático, o dos pedantes, Dom Adriano de Armado. Podemos dizer que ele é tanto uma ridicularização alegórica da Invencível Armada, quanto expressão do tipo “espanhol” em construção nas publicações inglesas após a derrota da Armada em 1588.<sup>48</sup> Antes mesmo de aparecer em cena, o rei o descreve quando Berowne pergunta se terão algum divertimento durante o retiro para os estudos:

Sim há. Encontra-se em nossa corte, como sabeis, um refinado viajante espanhol. Homem ao corrente da moda universal, cujo cérebro encerra uma fábrica de frases e que se compraz com a música de sua língua fútil

---

<sup>45</sup> Hugh M. Richmond. ‘Shakespeare’s Navarre’. In.: Huntington... Op. cit. pp. 210-211.

<sup>46</sup> Michael Dobson; Stanley Wells. *The Oxford Companion to Shakespeare*. General Editor, Michael Dobson. Associated Editor, Stanley Wells. Oxford, Oxford University Press, 2005. p. 264.

<sup>47</sup> Hugh M. Richmond. ‘Shakespeare’s Navarre’. In.: *Huntington...* Op. cit. p. 202.

<sup>48</sup> A Armada espanhola também foi chamada de “Armado” em muitos textos da época.

como se fosse uma harmonia encantadora; um homem de alta prosápia, a quem a equidade e a injustiça escolheram como árbitro de contendas. Esse filho da fantasia que se chama Armado, quando quisermos descansar de nossos estudos nos contará com palavras de alta estirpe as proezas de muitos cavalheiros da fulva Espanha, mortos nas querelas deste mundo. Ignoro até onde vos divertireis, senhores, mas afirmo que agradará ouvi-lo mentir e o farei meu menestrel.

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato I, cena i, ref. versos 160-174).

Em outra descrição, dessa vez de um mestre-escola, podemos perceber outra impressão sobre Dom Armado:

Ele é de temperamento altivo, palavra peremptória, língua cortante, olhar ambicioso, porte majestoso e de maneiras em geral vãs, ridículas e fanfarronas. É por demais enfeitado, precioso, afetado, extravagante, como se disséramos, por demais peregrino, se assim posso expressar-me.

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato V, cena i, ref. versos 9-14).

Por estas narrações, podemos supor que a audiência elisabetana não via Dom Armado no palco muito diferente de como esses personagens o descrevem. O ator que o interpretava poderia explorar a comicidade através de gestos, forma de caminhar, o tom da voz para as falas empoladas e a engraçada peculiaridade que Shakespeare quis lhe atribuir. Armado começa a peça denunciando uma ação que atenta contra o edito promulgado: a tentativa de beijo entre um homem e uma mulher. Ele surpreende um rapaz rústico, Costard, a sós com uma moça no jardim, o prende, e envia uma carta ao rei denunciando-o. A missiva possui um estilo literário que possivelmente causava um efeito cômico imediato na plateia, justo nessa peça que tem na linguagem seu principal foco. Vejamos o início da carta e, como fazia a audiência elisabetana, tentemos imaginar o personagem que anuncia nestes termos o flagrante:

Grande deputado, vice-regente do céu e único dominador de Navarra, Deus terrestre de minha alma e patrão nutriente de meu corpo [...]. Aqui está o caso. Assediado por uma melancolia de cor sable, submetia meu opressivo humor negro ao remédio salúfero de tua atmosfera reconfortante e, como sou fidalgo, resolvi fazer um passeio. A que horas? Por volta das seis, quando pascem os animais, bicam com mais apetite as aves e os homens se assentam à mesa para tomar esse refrigério que

vulgarmente se chama de ceia. Isto, quanto ao que se refere à hora. Quanto ao terreno, quero dizer, o sítio em que passeava, denomina-se teu parque. Quanto ao lugar onde, quero dizer, onde fui testemunha do fato mais obscuro e mais absurdo, que faz correr de minha nívea pena esta tinta cor de ébano que tu vês, olhas, observas e distingues; quanto ao lugar, continuo, está situado a nordeste do ângulo oeste de teu jardim, tão curiosamente inextricável. Foi lá que vi esse pastor de alma vil, esse minúsculo objeto de tua alegria, [...] esse espírito iletrado e obtuso, esse frívolo vassalo [...] que, se não me engano, se chama Costard, [...] em conferência e a sós, contrariamente ao edito que proclamaste e promulgaste, da lei de continência com..., com..., oh!, não me atrevo a dizer com quem [...] com uma filha de nossa avó Eva, com uma fêmea, ou, para falar claro, com uma mulher!

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato I, cena i, ref. versos 215-217; 226-240; 242; 244; 246; 248-250; 252-253).

Durante toda a peça, Armado se comunica nesta eloquência que já era muito antiquada à época de Shakespeare, é um dos elementos centrais de humor na peça. A princesa de França quando o ouve se dirigir ao rei com a fala, “ungido do Senhor! Imploro de teu real e caro hálito a vênica para emitir um par de palavras” (V, ii, 520-521), pergunta perplexa aos membros da corte:

PRINCESA: Este homem está a serviço de Deus?

BEROWNE: Por que perguntais?

PRINCESA: Porque não fala como um homem criado por Deus.

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato V, cena ii, ref. versos 522-524).

Surpreendentemente, Dom Armado está apaixonado pela mesma mulher que denuncia. Jaqueneta é uma camponesa que parece ter certa beleza, pois tanto o denunciado Costard quanto o espanhol disputam seu amor. Costard, mais adiante, também denuncia Armado perante toda corte por um motivo mais grave: a gravidez de Jaqueneta.

#### *Dom Armado como alegoria da Invencível Armada*

Pelo nome, origem, e histórias sobre as “proezas de muitos cavaleiros da fulva Espanha mortos nas querelas deste mundo” (I, i, 170-171), Dom Armado irremediavelmente evocava a Invencível Armada. A gabolice manifestada em sua

presença física no palco intensificava o riso, este seria não só uma atitude de desforra contra o inimigo vencido em 1588, mas também meio para atender a uma necessidade coletiva de alívio. A guerra contra a Espanha seguia, e as angústias causadas por ela se intensificavam progressivamente com a passagem dos anos na década de 1590. Referências à Armada aparecem de diferentes formas na composição do personagem como sátira do inimigo.

O editor da peça H. R. Woudhuysen nota a importância simbólica de números e moedas no texto.<sup>49</sup> Neste sentido, é importante notar como o personagem Berowne se refere a Armado: “um homem de novas palavras cunhadas” (‘a man of fire-new words’) (I, i, 176), a expressão “fire-new” era usada para designar a cunhagem de moedas.<sup>50</sup> Uma das razões para a Guerra Anglo-Espanhola eram os constantes ataques dos piratas ingleses aos galeões espanhóis carregados com a prata americana, muito utilizada para a cunhagem de moedas que circulavam por toda a Europa.<sup>51</sup> O historiador J. K. Laughton é contumaz ao afirmar que os assaltos feitos por Francis Drake (1540-1596) entre 1585 e 1587 provocaram a reação espanhola através da Invencível Armada.<sup>52</sup> Sob este aspecto, a fala de Berowne é ainda mais importante se olharmos para a possibilidade de que na pronúncia original do ator elisabetano que o interpretava, “palavras” (“words”) e “mundos” (“worlds”) poderiam ser ditas de forma muito similar, senão a mesma.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> H. R. Woudhuysen. ‘Introduction’. In: William Shakespeare. *Love’s Labour’s Lost*. Edited by H. R. Woudhuysen. Arden Shakespeare Third Series. London, Bloomsbury, 2014 pp.1-106. pp. 16-33

<sup>50</sup> Aqui tratarei de trocadilhos que só fazem sentido na forma como estas palavras poderiam ser ditas em inglês durante a época elisabetana. Tentarei deixá-los compreensíveis utilizando minha própria tradução para estes versos, cujos originais serão mantidos entre parêntesis para conferência dos significados sobrepostos contidos. Este procedimento será feito excepcionalmente neste capítulo, pois parte de nossa discussão sobre a obra tem na linguagem seu ponto essencial.

<sup>51</sup> MacCaffrey, ao discutir a propaganda dos “activists” - partido dos ingleses que desejavam em 1588-9 atacar frontalmente a Espanha e saquear suas riquezas americanas -, define o argumento utilizado pelo grupo: “Cut off the blow of silver across the Atlantic, which was the very lifeblood of Spanish might, and the giant would be brought to his kness”. Os “activists” pensavam que a manutenção militar da Coroa espanhola dependia unicamente da prata americana, e por isso consideravam importante a ajuda para entronizar Dom Antonio em Portugal, assim teriam o apoio estratégico que a América portuguesa e os Açores dariam à Inglaterra para interceptar a prata peruana. Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 82- 83; 87. A historiadora Sheila Moura Hue chega a apontar que em Santos e São Vicente eram frequentes os contatos com os piratas ingleses, e que Richard Hawkluyt chegou a sugerir à rainha Elisabete I construir bases navais nestas vilas. Sheila Moura Hue. ‘Ingleses no Brasil: relatos de viagem, 1526-1608’. In: *Anais da...* Op. cit. pp. 11-12.

<sup>52</sup> J. K. Laughton. ‘The Elizabethan Naval War with Spain’. In: *The Cambridge...* Op. cit. pp. 301-302.

<sup>53</sup> Parte deste texto foi apresentado durante a XVI British Shakespeare Graduation Conference, realizada pelo Shakespeare Institute (University of Birmingham) em 2014. Ali tive a possibilidade de consultar o linguísta David Crystal, importante estudioso da pronúncia original dos vocábulos na obra de Shakespeare, sobre a possibilidade de “word” e “world” convergirem intencional e sonoramente na fala dos atores da época, ao que ele respondeu que sim, que essa hipótese é muito possível. Sobre seu estudo linguístico no universo shakespeareano ver a obra de referência: David Crystal; Ben Crystal. *Shakespeare’s Words: a glossary & language companion*. London, Penguin Books, 2004.

Assim, percebemos que “um homem de novas palavras cunhadas” também poderia soar intencionalmente como “um homem de novos mundos cunhados”. A brincadeira fonética enriquece este interessante paralelo entre Armado e *Armada*, pois a última havia sido criada justamente para proteger a prata vinda do Novo Mundo, de “novos mundos cunhados”, e Armado era um homem do Império Espanhol, um império que incluía esses territórios.

Outra associação interessante entre tal personagem e moedas aparece na fala em que ele, tão logo aparece no palco diz: “eu não gosto de ser cruzado” (“I love not to be crossed”) (I, ii, 32), ao que o pajem Moth responde: “as cruces não gostam dele” (“crosses love not him”) (I, ii, 33-34).<sup>54</sup> “Cruzes” eram cunhadas em um lado das moedas inglesas feitas com a prata americana, o que poderia enfatizar a intenção de Shakespeare em associar Armado a elas. Outro significado ainda é possível, pois “I love not to be crossed” além de significar que Armado não gosta de ser contrariado, também poderia lembrar a plateia de que os espanhóis foram derrotados tão logo os navios ingleses “cruzaram” (“crossed”) o caminho da Invencível Armada no mar. Neste sentido, percebemos que Armado e os espanhóis que compunham a Armada convergiam na legitimidade da fala.<sup>55</sup> Quando Moth responde “as cruces não gostam dele”, a brincadeira entre Shakespeare e a audiência ganharia ainda outra camada de significado, pois a separação entre Armado e moedas poderia bem simbolizar a separação entre os espanhóis e a prata do Novo Mundo com a qual seriam feitas as moedas, ocasionada pelo saque dos piratas ingleses, uma das principais razões para a criação da Armada. A sugestão parece ser a de que as moedas com cruces, feitas com a prata do Novo Mundo, não gostariam de Armado nem da Armada. A Guerra Anglo-Espanhola era tão presente na mente da audiência que ouvia à apresentação com “ouvidos pacientes”, que esta poderia perceber as diferentes camadas de significados propostas nestas falas, e ainda rir do estado contrariado do personagem que simbolizava o grande inimigo espanhol.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> “Crossed” aqui significa tanto “cruzado” quanto “contrariado”. Mas para esclarecer o trocadilho a melhor tradução parece ser: “Eu não gosto de ser cruzado”

<sup>55</sup> Segundo Stephen Booth, a audiência elisabetana provavelmente ria dos trocadilhos de Shakespeare por o intérprete revelar dois ou mais inesperados significados em uma mesma expressão, e que em situação ordinária não possuiriam qualquer associação entre si. No caso do trocadilho aqui analisado, parece correto pensarmos na diversão que a audiência encontraria ao imaginar Armado contrariado por Moth e a Armada cruzada\contrariada pelos ingleses no mar. Para a ponderação, ver: Stephen Booth. ‘Shakespeare’s Language and the Language of Shakespeare’s Time’. In.: Catherine M. S. Alexander (Ed.). *Shakespeare and...* Op. cit. pp. 33-34.

<sup>56</sup> “Pacient ears” (ouvidos pacientes) é também uma expressão usada no prólogo de *Romeu e Julieta* para pedir ao público atenção ao que seria dito na peça. (I, prólogo, 12)

H. R. Woudhuysen salienta outro elemento na questão dos signos: a importância que os números têm na peça, principalmente por estarem ligados à métrica poética e à linguagem.<sup>57</sup> Neste aspecto, Shakespeare ainda faz outra brincadeira sobre o inimigo: Armado não sabe contar, considera que “isto é próprio para o espírito de um taverneiro” (I, ii, 30-35). Se números estruturam a métrica de uma obra como esta, Shakespeare sugere que Armado não consegue compreender poesia, nem se deleitar ou se divertir com ela, exatamente o oposto do que fazia o público naquele exato momento dentro do teatro. Essa brincadeira pode sugerir a ideia de como os ingleses, ou ao menos o dramaturgo e sua plateia, viam os espanhóis e a austeridade refletida na Inquisição e na Lenda Negra, que se fortaleciam justamente naquela época.<sup>58</sup>

#### *O tipo Gabola, peripécias da Invencível Armada e a construção da Lenda Negra*

No campo da literatura dramática, Dom Armado pertence à categoria do *Braggart*, o Gabola, soldado fanfarrão do drama renascentista inglês. O elemento que sugere essa categorização é a forma como Shakespeare o designou em algumas falas. A peça foi publicada pela primeira vez *in Quarto* em 1598 e, ao que tudo indica, o texto desta edição advém dos manuscritos originais do autor, os chamados *foul papers*.<sup>59</sup> Um dos prefixos de fala usados para designar Dom Armado neste *Quarto* é o de *Braggart*, Gabola. A designação remonta à comédia romana para indicar um militar falastrão que se gaba por sua pretensa coragem e falsas aventuras, mas que em algum momento da trama se revela um covarde cômico.<sup>60</sup> Durante a renascença, a *Commedia dell'Arte* veneziana criou a figura do Gabola no personagem *Capitano*, um militar espanhol cheio de bravatas, mas medroso, cuja função era ridicularizar a presença, ambição, domínio político e militar dos espanhóis em territórios da Península Itálica. O movimento teatral elisabetano também criou a figura clássica em seu próprio *Braggart*, com a mesma especificidade espanhola que a da *Commedia dell'Arte* – um estilo de encenação que despertava interesse na sociedade elisabetana.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> H. R. Woudhuysen. 'Introduction'. In: William Shakespeare. *Love's Labour's...* Op. cit. pp. 26-30.

<sup>58</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 44-48.

<sup>59</sup> *Foul papers* é o nome que se dá ao manuscrito original do dramaturgo que, de alguma forma, chegou às mãos do impressor para publicação, geralmente sem tratamento ou revisão. Através da análise destas edições, podemos vislumbrar como funcionava o processo de escrita de um texto teatral. Para indicar qual personagem diria a fala seguinte (os chamados *speech prefix* – prefixo de fala), o dramaturgo nem sempre escrevia o nome dado ao personagem, algumas vezes anotava apenas o do ator que o interpretaria, noutras escrevia a função dramática que o papel tinha na peça.

<sup>60</sup> Martin Wiggins. *Shakespeare and the drama of his time*. Oxford, Oxford University Press, 2000. p. 87.

<sup>61</sup> Frances Yates. *A Study of Love's Labour's Lost*. Cambridge, Cambridge University Press, 1936. pp. 17-

Logo após a derrota da Invencível Armada, os ingleses começaram a sofisticar a imagem que estavam construindo do inimigo, derivada em boa parte da Lenda Negra. A disseminação do texto de Bartolomeu de Las Casas sobre a conquista americana e outros já havia projetado na sociedade inglesa a fama dos espanhóis como cruéis no trato com índios, mulheres, velhos e crianças em territórios sob o domínio de Felipe II.<sup>62</sup> Eventos diplomáticos que envolveram diretamente a Inglaterra, conflitos em nome da religião e descrições sobre a Inquisição fizeram com que os espanhóis fossem vistos como um povo traiçoeiro, religiosamente fanático e ao mesmo tempo herético.<sup>63</sup> A este retrato em construção, a aventura da Armada em 1588 acrescentaria um novo elemento: a covardia militar. Bravatas marciais, desmentidas pelo temor infantil de seus próprios locutores, abundaram em relatos de batalhas marítimas travadas durante o ataque. Tornou-se conhecida a fuga dos grandes galeões perseguidos pelos pequenos barcos ingleses próximo ao Canal da Mancha. O evento mais espetacular que contribuiu para a fama da suposta covardia foi o que envolveu navios incendiários ingleses.

O intuito de Felipe II era compor uma frota potente que pudesse escoltar de Flandres à Inglaterra o exército de Alexandre Farnésio (1545-1592), o Duque de Parma, verdadeiro terror dos ingleses, além de transportar armas e suprimentos para o ataque em solo.<sup>64</sup> Depois das primeiras tentativas inglesas de luta em alto mar, a Armada se deteve próximo à Dunkirk para reorganizar-se e esperar notícias enviadas por Parma. Os ingleses, ao perceberem a pausa, tiveram a ideia de incendiar alguns de seus próprios navios, com os canhões devidamente carregados, e lançarem-nos sem tripulação na direção da Armada reunida. O fogo ateadado fez com que logo os canhões se aquecessem e começassem a disparar automaticamente enquanto se aproximavam do alvo. Alguns relatos narram que o pânico tomou conta dos ibéricos quando avistaram aquelas embarcações fumegantes e velozes navegando em sua direção. Imediatamente, as unidades que compunham a Armada debandaram em diferentes direções para escapar,

---

18.

<sup>62</sup> O historiador William S. Maltby fez um excelente trabalho de coleta de dados e publicações que comprovam como esta imagem foi se desenhando no imaginário social inglês, configurando a Lenda Negra. No entanto, o autor peca por ocasionais tentativas de inocentar completamente os espanhóis, mostrando-os como vítimas indefesas da propaganda inglesa. De qualquer forma, o estudo possui méritos consideráveis, principalmente no que tange à imagem do espanhol construída pela Lenda Negra, William S. Maltby. *The Black Legend in England*. Durham, Duke University Press, 1971.

<sup>63</sup> Para a imagem dos espanhóis como “traíçoeiros”, ver páginas 118-119.

<sup>64</sup> A composição e intenções da Armada, assim como a apreensão que Parma despertava nos ingleses, são discutidos por Geoffrey Parker ao longo de toda esta obra: Collin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit.



desfazendo a formação original composta por vanguarda, retaguarda e asas laterais que até ali funcionara. Os ingleses iniciaram uma perseguição individual aos galeões que fugiram desligados uns dos outros, o forte vento auxiliou na dispersão enquanto os empurrava para o norte. A luta ficou conhecida como Batalha de Gravelines.<sup>65</sup>

A batalha determinou a derrota espanhola, a Armada não conseguiu encontrar-se com o exército de Parma em Flandres, também não conseguiu retornar na direção da Espanha. Os ventos se adensavam por conta de uma inesperada tempestade, obrigando os comandantes a contornar as ilhas britânicas. Depois de os espanhóis seguirem para o norte, os ingleses deixaram de persegui-los, perceberam que haviam conquistado o objetivo principal de impedir a escolta do exército de Flandres. A Armada teve que enfrentar elementos desestabilizadores durante a inesperada trajetória, os suprimentos escassearam, doenças grassaram entre as tripulações. Alguns navios costearam Escócia e Irlanda, outros soçobraram no caminho, uma parte desembarcou em ilhas britânicas para buscar ajuda em nome da sobrevivência, mas a maior parte em algum momento conseguiu atingir o Atlântico e voltar para a Espanha.<sup>66</sup> A tempestade e os fortes ventos foram compreendidos pela sociedade inglesa como manifestação divina em favor do partido justo. Como veremos, esta não foi a única vez em que os súditos de Elisabete foram salvos do inimigo graças a uma tempestade durante a Guerra Anglo-Espanhola. Logo após essa vitória, a coroa inglesa cunhou medalhas comemorativas com o mote: “Deus assoprou e eles foram dispersos”.<sup>67</sup>

A fuga do inimigo foi vista como ato de desonra e irremediavelmente ajudou a consolidar a fama de covardes dada aos espanhóis pelos ingleses. Como vimos, Lorde Burghley num inteligente relato narrou alguns desses episódios finalizando com a sarcástica frase: “Assim acaba este relato sobre os infortúnios da Armada Espanhola que eles costumavam chamar de INVENCÍVEL”.<sup>68</sup> Outro evento de 1588 que ajudou a consolidar a fama de soldados gabolas dada aos espanhóis foi a captura de um importante comandante da frota, Dom Pedro de Valdés (1544-1615). Antes da pausa na costa francesa, o navio de Valdés enfrentou dificuldades técnicas que o impossibilitaram

---

<sup>65</sup>Collin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. pp. 159-208.

<sup>66</sup> Para a viagem épica e peripécias dos navios da Invencível Armada, sugiro a fluída narração de Parker. Collin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. pp. 209-231.

<sup>67</sup>“God blew and they were scattered”. Apud: Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare ...* Op. cit. p. 169.

<sup>68</sup> “So ends this account of the misfortunes of the Spanish Armada which they used to call ‘INVINCIBLE.’” Apud: Collin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. p. 243. O grifo encontra-se no texto de Parker.

de seguir. O comandante geral da Armada, Duque de Medina Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán Y Sotomayor (1550-1615), decidiu abandoná-lo em alto mar para que o socorro não os expusesse ao ataque. Valdés e sua tripulação, deixados à própria sorte, foram encontrados por Francis Drake, que depois da resistência possível naquelas condições, tentou negociar honradamente a rendição do navio inimigo.<sup>69</sup> Segundo Geoffrey Parker, Drake e Valdés tiveram amigáveis relações a bordo, depois o velho lobo do mar teria levado o nobre espanhol para aguardar o resgate em Londres. Entretanto, o cativo ali se tornou motivo de chacota por ter sido abandonado pelos companheiros militares, e por não ter supostamente manifestado qualquer resistência à captura.<sup>70</sup>

No ano seguinte, o dramaturgo Robert Greene (1558-1592) publicou um panfleto sobre a saga da frota de Felipe II, *A Mascarada Espanhola*.<sup>71</sup> Em doze artigos, Greene narra a construção da Armada, desde a pretensa tentativa do Papa Sixto V (1521-1590) em levantar reis católicos contra Elisabete até o descontentamento frente à derrota em 1588. Há na obra alegorias das relações diplomáticas entre Inglaterra, o Papado e Espanha, e o título sugere a intenção de “desmascarar” a hipocrisia religiosa desta. No sétimo artigo, o autor narra que a Armada comandada pelo Duque de Medina Sidonia era muito bem municada, mas que este, logo depois da primeira derrota, preferiu voltar desonrado para a Espanha a lutar até a morte pela conquista da Inglaterra. Compara a bravura que atribui aos comandantes ingleses, como Francis Drake e Lorde Almirante Charles Howard (1536-1624), à covardia que supõe característica dos militares espanhóis.<sup>72</sup> Segundo ele, durante as principais batalhas marítimas, Sidonia

---

<sup>69</sup> Collin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. pp. 150-153.

<sup>70</sup> O capelão das tropas da rainha em Tilbury em 1588, Leonel Sharpe (1559-1631), foi um dos primeiros a saber sobre a captura de Valdés por Drake. Sharpe foi encarregado pelo conde de Leicester (1532-1588) de incluir a notícia e o interrogatório do espanhol em seu próximo sermão. Neste o capelão narrou que Valdés teria confessado a intenção dos espanhóis em matar até as crianças hereges inglesas. James Mackintosh. *The Cabinet Cyclopaedia: History*. London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green, Longman, John Taylor, 1835. Volume IV. pp. 6-7. Sharpe seria mais tarde capelão pessoal do conde de Essex em suas campanhas em Lisboa (1589) e em Cádiz (1596). Como vemos adiante, ele talvez tenha fornecido a Shakespeare, no convívio com a facção de Essex, algumas informações que o poeta utilizaria em *Henrique V*, *Muito Barulho por Nada*, *Trabalhos de Amor Perdidos*, e em *Péricles*, peça em que o nome de Valdés é citado.

<sup>71</sup> Robert Greene. *The Spanish Masquerado*. Londres, printed by Roger Ward for Thomas Cadman, 1589.

<sup>72</sup> Lorde Charles Howard era genro de Lorde Henry Carey (1526-1596), o Lorde Camareiro. Poucos anos depois de 1588, Sir Henry Carey seria patrono da companhia de Shakespeare, denominada como *Homens do Lorde Camareiro*, seu genro Charles Howard (1536-1624), o Lorde Almirante, seria protetor da companhia rival, os *Homens do Lorde Almirante*. Os dois patronos parecem ter pensado em boas táticas para fortalecer e equilibrar a saudável competição entre os dois grupos, que se tornaram os mais importantes da época, ambos tinham sede própria para apresentações, o primeiro, O Teatro, havia construído em 1576, o segundo, A Rosa, em 1587, ambos situados em lados opostos da cidade. Os dois

teria se refugiado na parte de baixo de seu navio e Juan Martínez de Recalde (1526-1588), outro destacado comandante espanhol, teria se abrigado em sua própria cama, enquanto o almirante inglês permanecia no convés de seu navio encorajando os homens a lutar pela honra do reino.

O nono artigo do texto é inteiramente dedicado à captura de Valdés, descrito como um segundo Heitor durante a partida de Lisboa. Depositário das esperanças de Felipe II, os espanhóis esperavam que assim que Valdés pisasse na Inglaterra dissesse como César: “vi, vim e venci”. O autor questiona como ele não teve honra suficiente para puxar a espada em sua própria defesa quando teria sido abordado por Drake: “Seria esta a mente de um nobre de pretensa cavalaria, de um capitão, que se submete no primeiro perigo? Os espanhóis prezam tanto a vida que não estimam a honra?”; impiedosamente, Greene logo após arremata: “honra entre os soldados é altamente prezada, e se submeter ao jugo de um inimigo é mais amargo para uma nobre mente do que a morte, embora Dom Pedro não aprecie esta filosofia”.<sup>73</sup> O mote inscrito em latim no navio do comandante era: “Ontem, o completo, mas hoje o declínio”; Greene considerou que este mote manifestava a esperança daquele espanhol de que por suas mãos viria o declínio da Inglaterra. Mas após a captura, bandeiras e outros artefatos simbólicos de seu navio foram hasteados na igreja de São Paulo e na ponte de Londres para regozijo dos ingleses. O mote, assim, teria recebido novo significado, pois os elisabetanos pensariam na ironia contida na leitura de que, se “ontem” a Espanha julgava ter a Inglaterra nas mãos, “hoje” só possuiria seu próprio declínio militar advindo da derrota. Greene, em seu peculiar sarcasmo jocoso, considera que o líder capturado não poderia fazer mais que suspirar e refletir em latim: “Oh, o que acontece com a perspectiva de fracasso!”.<sup>74</sup> Pedro de Valdés se tornou símbolo do fracasso militar e covardia dos espanhóis, cuja linhagem incluiria o fictício Dom Armado alguns

---

maiores atores da época eram sócios em cada um desses grupos. Seus patronos seriam sempre retratados carinhosamente pelos artistas do meio teatral, como Greene faz nesse texto, embora tenha sido escrito antes das referidas patronagens. Ver: Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. pp. 251-253.

<sup>73</sup> “Is this the mind of a nobleman of dubbed chivalry, of a captain, to submit in the first extremity? Do the Spaniards prize life so high that they make no estimation of honour? [...] honour amongst soldiers is highly prized, and to bear the yoke of an enemy is more bitter to a noble mind than death, yet liked not Don Pedro of this philosophy”. Robert Greene. *The Spanish...* Op. cit.

<sup>74</sup> Stephen Greenblatt levanta a interessante hipótese de que Greene exercia certo fascínio sobre Shakespeare, e que mesmo depois de ter sido possivelmente depreciado pelo colega mais velho em seu leito de morte, de ter sido chamado de “Shake-scenes”, Shakespeare o teria referenciado com carinho e admiração na construção inesquecível de Falstaff em *Henrique IV*. Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012. pp. 200-207.

anos depois.<sup>75</sup>

Embora Shakespeare tenha gracejado em sua criação, Dom Armado é visto pelos outros personagens, tanto quanto vê a si mesmo, pela lente militar, considera “indigno de um soldado apaixonar-se”, deseja lutar contra o amor pela camponesa como se estivesse em uma batalha, desembainhar a espada “contra o capricho de uma afeição” (I, ii, 56-61). Quando os pedantes na última cena decidem encenar o espetáculo *Os Nove Trabalhos de Hércules* para recreação na corte navarra, Dom Armado interpreta ninguém menos que Heitor. Antes de entrar em cena, o intérprete se entrega a seu destino e lança: “Arrisquemo-nos todos, como se diz, à *fortuna de la guerra*” (V, ii, 528). Evidentemente esta frase em espanhol rememorava o caráter belicoso da Invencível Armada, e que esse mesmo pedido fora feito por seus integrantes, mas não atendido pela Providência. Quando o Gabola entra em cena pela última vez, depois de apresentar-se como herói troiano, tenta descrever o presente que lhe foi dado por Marte, mas os nobres o interrompem e tentam sarcasticamente adivinhar o teor da oferta. Um sugere “noz moscada de ouro”, outro “um limão”, outro complementa “cheio de cravo da Índia” (V, ii, 640-645). A próxima interrupção é a do rival no amor de Jaqueneta, Costard, que desmascara a hipocrisia de Armado e o acusa de ter engravidado a moça. Os nobres entram em estúpido frenesi guerreiro e açulam um duelo entre os dois, Armado aceita, mas no momento do embate desiste e se desculpa, alegando não possuir uma camisa adequada, apenas algumas feitas de lã por penitência. Boyet o ridiculariza dizendo que Armado usa o pano de cozinha de Jaqueneta como relíquia.

Neste breve trecho, vemos mobilizados muitos dos signos associados ao ataque da Invencível Armada no imaginário social elisabetano: as especiarias carregadas nos galeões saqueados pelos corsários ingleses; o soberbo caráter marcial que a infantaria espanhola se orgulhava de possuir; as santas relíquias cultuadas de forma obsessiva. Dois elementos destacam-se: novamente a covardia militar; e a hipocrisia religiosa. Armado, que durante a peça toda se gaba de sua bravura de soldado, usa um argumento risível para se negar ao duelo com um rústico que não saberia ao menos segurar uma espada. A lembrança da fuga em Gravelines, e a suposta entrega sem resistência de Valdés, viriam à memória do público. A hipocrisia em prender Costard por ter infringido a lei de abstinência sexual se revela quando esse denuncia a gravidez

---

<sup>75</sup> William S. Maltby também faz uma boa análise de como este mito sobre a covardia espanhola se firmou na sociedade inglesa depois de 1588. William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 76-87.

de Jaqueneta por Armado. A corte poderia perceber naquele momento que a denúncia no início da peça foi causada por uma rivalidade amorosa, e que o espanhol usou uma desonesta ferramenta, a hipocrisia. Armado denunciou um momento a sós entre o rival simplório e Jaqueneta, enquanto ele próprio engravidaria a moça.

A divulgada luxúria espanhola é outro dos fatores constitutivos da Lenda Negra na passagem do século XVI para o XVII. Depois do terrível saque de Antuérpia em 1576, surgiram relatos na Inglaterra que associavam a crueldade dos soldados espanhóis naquela cidade não apenas ao assassinato de crianças e velhos, mas também ao estupro de mulheres. A maior contribuição foi feita no panfleto *O Espólio da Antuérpia*, de George Gascoigne (1525-1577), poeta e soldado de fortuna.<sup>76</sup> A julgar pela análise do historiador William S. Maltby, esse relato parece conter boa medida de verdade histórica.<sup>77</sup> Havia meses que os soldados de Felipe II não recebiam soldo, estavam revoltados e também enfurecidos pela tentativa dos Estados Gerais das Províncias Unidas em levantar um exército contra eles. Como desforra, as tropas saquearam Antuérpia e empreenderam a maior parte dos horrores descrita por Gascoigne, mesmo depois de a vitória ter sido assegurada sem resistência. Ao que tudo indica, até os católicos foram obrigados a pagar tributos, ricos foram vilipendiados e pobres assassinados. O acontecimento alimentou a imaginação inglesa tanto quanto o ataque de 1588, era considerado como um alerta para Londres que por pouco não caíra como a outra. O interesse e espírito de prevenção despertados eram enormes, tanto que o panfleto foi adaptado para o palco com o sugestivo nome de *Alarum para Londres*.<sup>78</sup> Ao menos até o fim do século seguinte, os espanhóis seriam associados à luxúria e violência desenfreadas, tanto em publicações quanto no palco.<sup>79</sup> A gravidez de Jaqueneta por Armado parece nascer dessa associação, embora seja feita de forma branda na chave da comédia.

*Antonio Pérez*

Dom Pedro de Valdés não era o único espanhol em solo inglês que poderia alimentar a imaginação de Shakespeare para a composição de Dom Armado. Há outra figura histórica que por volta da época de escrita de *Trabalhos de Amor Perdidos* esteve

---

<sup>76</sup> George Gascoigne. *The Spoyle of Antwerp*. London, Richard Jhones, 1576.

<sup>77</sup> William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 48-52.

<sup>78</sup> *Alarum for London*. London, William Ferbrand, 1602.

<sup>79</sup> William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 44-59.

possivelmente mais próximo do dramaturgo: Antonio Pérez (1540-1611), antigo secretário de Felipe II. Pérez, quando atuou junto do monarca espanhol, parece ter se esforçado para colocá-lo em inimizade com seu meio-irmão, Dom João de Áustria.<sup>80</sup> Depois da morte deste, Felipe II descobriu as intrigas de Pérez, ordenou a apreensão de seus papéis guardados em arquivo pessoal e sua prisão.<sup>81</sup> O antigo secretário conseguiu escapar e fugir para Aragão, o que causou um incidente político ao se encontrar protegido por leis fora da jurisdição de Castela. O Rei ignorou as leis locais e insistiu na prisão, a despeito dos protestos aragoneses. Pérez conseguiu fugir outra vez, se exilou na Corte de Henrique IV, atraindo a simpatia do rei francês. Depois de algum tempo, o fugitivo foi para a Inglaterra e tornou-se amigo pessoal de Robert Devereaux, o Conde de Essex. Devereux liderava seu próprio círculo cortês, contava com figuras importantes, como os irmãos Anthony Bacon (1558-1601) e Francis Bacon (1561-1626), e Henry Wriothesley (1573-1624), o Conde de Southampton.<sup>82</sup> Por conta da ligação com Southampton, é muito provável que Shakespeare procurava agradar o círculo de Essex, ou ao menos tomava seu partido em algumas questões políticas. Na época, Pérez era um destacado espanhol na corte inglesa, conhecido por suas extravagâncias e por introduzir no círculo literário de Essex alguns estilos de prosa, dos quais Francis Bacon se tornou adepto.<sup>83</sup> O grupo chegou a publicar em 1594 em Londres um texto do autor, escrito sob o pseudônimo de Rafael Pelegrino, *Pedaços de História ou Relações*, e se esforçava entre 1594 e 1595 para outra publicação em inglês, o que não chegou a se efetivar.<sup>84</sup> A edição de 1594 é um dos textos que mais contribuíram para o retrato de traiçoeiro dado a Felipe II, foi dedicada a Essex e provavelmente tinha como público alvo os católicos ingleses, uma intenção era desmotivá-los na defesa do referido monarca, assim como cativá-los para a facção de Essex.<sup>85</sup>

O crítico Gustav Ungerer foi o primeiro a estudar a hipótese de que Dom

---

<sup>80</sup> Gregorio Marañon. *Antonio Pérez: el hombre, el drama, la época*. Madrid, Espasa-Calpe, 1951. Maltby fez um bom resumo sobre as intrigas plantadas por Pérez entre Dom João de Áustria e Felipe II. William S. Maltby. *The Black Legend...* Op. cit. 88-92.

<sup>81</sup> A informação de que o arquivo de Pérez foi apreendido por Felipe II é de Fernando Bouza. *Corre Manuscrito: uma historia cultural del siglo de oro*. Madrid, Marcial Ponz, 2002. pp. 245-6.

<sup>82</sup> Henry Wriothesley foi o provável primeiro patrono de Shakespeare, a quem este dedicou a publicação de seus primeiros poemas no início da década de 1590.

<sup>83</sup> Gustav Ungerer. *A Spaniard in Elizabethan England: the correspondence of Antonio Pérez's exile*. Compiled and edited by Gustav Ungerer. London, Tamesis, 2vol., 1976. Volume II. pp. 362-398.

<sup>84</sup> Antonio Pérez. *Pedaços de Historia ô Relaciones*. London, printed for Richard Field, 1594.

<sup>85</sup> Alexandra Gajda. *The Earl of Essex and Late Elizabethan Political Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2012. pp. 87-88.

Armado seria uma representação bem humorada de Antonio Pérez.<sup>86</sup> Ungerer demonstra que as cartas escritas pelo personagem imitam os estilos de prosa introduzidos pelo erudito espanhol na corte elisabetana, além do fato de que as descrições de seu comportamento afetado e prolixo coincidiriam com as de Dom Armado.<sup>87</sup> No entanto, há algo instigante na ligação entre Essex e Pérez que até agora não foi discutido no campo dos estudos shakespearianos e que nos toca de perto: a hipótese de que o antigo secretário de Felipe II teria servido como agente de informação para o círculo de Essex e, por extensão, possivelmente para Shakespeare, no que se refere tanto à Corte espanhola quanto aos nobres franceses retratados em *Trabalhos de Amor Perdidos*. Depois de breve estadia na Inglaterra, Pérez voltou para a Corte francesa solicitado pelo próprio Henrique IV, de lá ajudou Essex a montar sua própria rede de inteligência, da qual além de mentor era agente principal, e continuou se correspondendo assiduamente com o Conde até a morte deste.<sup>88</sup>

Nessas cartas trocadas entre Essex e Pérez, notamos certa frequência à menção dos Duques de Mayenne, Biron, Longueville e do próprio rei de Navarra, justamente as figuras que Shakespeare representou na peça. Seriam necessários mais estudos sobre a possibilidade de que Pérez teria informado Essex sobre os eventos de 1595 tratados acima, decisivos para a paz e que envolveram esses duques. Se essa hipótese estiver correta, temos ainda outra interessante que emerge: a de que foram as notícias enviadas por Pérez que Shakespeare teria utilizado na criação de *Trabalhos de Amor Perdidos*. De qualquer forma, nos parece provável, embora a crítica não tenha até agora discutido a questão, que a verdadeira intenção na representação de personagens reais das guerras religiosas na França teria sido a de agradar o círculo de Essex. Neste sentido, Dom Armado, mais que uma ridicularização do tipo espanhol, seria uma brincadeira feita entre os membros deste grupo sobre Pérez, agente do Conde na Corte de Henrique IV. Exatamente como é descrito Armado, aquele era um viajante espanhol na Corte do rei

---

<sup>86</sup> Gustav Ungerer. *A Spaniard in Elizabethan ...* Op. cit. pp. 377-397.

<sup>87</sup> Embora eles não tenham se aprofundado na hipótese, esta também era a opinião de Frances Yates e William S. Maltby. Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 13; 175. William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 92.

<sup>88</sup> Gustav Ungerer. *A Spaniard in Elizabethan ...* Op. cit. O historiador R. B. Wernham considera que neste momento se estabeleceu um tipo de competição no campo da espionagem entre Essex e o clã Cecil (William Cecil, o Lorde Burghley, principal conselheiro da rainha nesta época, e seu filho Robert Cecil, Secretário de Estado após 1598), com agentes trabalhando muitas vezes para ambas as facções, e que esta situação repetia outra vivida durante os anos 1570, em que Lorde Burghley teria o mesmo tipo de competição com o anterior secretário da rainha, Lorde Francis Walsingham. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 37.

de Navarra, os nobres elisabetanos conviveram com ele em encontros cortesões, conheciam sua forma peculiar de se portar, falar e escrever, até mesmo foram seus discípulos literários. Portanto, quando as cartas de Dom Armado eram lidas durante as apresentações, os adeptos dessa facção que estivessem na audiência achariam graça por reconhecer nelas uma paródia do estilo literário de Pérez, aquele justamente adotado por alguns deles. Shakespeare através desta engenhosa situação, tanto dramática quanto verdadeira, conseguiria fazer com que tais cortesãos rissem de Pérez, e talvez de si mesmos.

#### **1.4 O Rei de Navarra e os Duques de Longueville, Mayenne e Biron**

O ponto mais intrigante, e menos óbvio, na forma como *Trabalhos de Amor Perdidos* representa a política internacional de Elisabete I, é o de que Dom Armado talvez seja o único dos personagens centrais que não é uma referência direta a alguma figura histórica, embora possa conter alguns vestígios da personalidade de Pérez. Além daquele ligado à pirataria, outro motivo para a Guerra Anglo-Espanhola envolve alianças político-religiosas entre diferentes partidos europeus, o que alcança huguenotes e a Liga Católica na França. Pela primeira vez Shakespeare transformou figuras políticas e militares em personagens de uma comédia, utilizou até mesmo os nomes pelos quais eram conhecidos. Surpreendentemente, a maior parte da nobreza na dramática corte navarra são ficcionalizações de personagens reais do conflito religioso francês, posicionados em ambos os lados da refrega. Desde 1589, Elisabete I apoiava com tropas e dinheiro Henrique IV em sua luta contra a Liga Católica apoiada pela Espanha.<sup>89</sup> Em 1591, o próprio Essex liderou tropas inglesas no cerco de Ruão, tornou-se companheiro militar do Rei, Longueville e Biron, recebeu muitos conselhos estratégicos deste último.<sup>90</sup> O oponente governador de Paris e líder da Liga Católica, ficou conhecido através dos panfletos que descreviam suas campanhas, Shakespeare o referencia em Dumaine, uma simplificação para “Duc de Mayenne”.<sup>91</sup> Os respectivos rei de Navarra, Berowne, Longueville, Dumaine e Dom Armado são os principais personagens masculinos nesta peça, companheiros que lutam lado a lado pelo amor das donzelas.

Há a dúvida de que o rei de Navarra em *Trabalhos de Amor Perdidos* seja uma

---

<sup>89</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 137-245.

<sup>90</sup> H. R. Woudhuysen. ‘Introduction’. In: William Shakespeare. *Love’s Labour’s...* Op. cit. p. 67. Michael Dobson; Stanley Wells. *The Oxford Companion to...* Op. cit. p. 264.

<sup>91</sup> H. R. Woudhuysen. ‘Introduction’. In: William Shakespeare. *Love’s Labour’s...* Op. cit. p. 68.



referência fictícia a Henrique IV. A desconfiança persiste porque o personagem é indicado no primeiro *Quarto* da peça como “Ferdinando – rei de Navarra”. No entanto, durante a peça, ele não é em qualquer momento chamado de “Ferdinando”, em decorrência a audiência elisabetana não o identificava por este nome, mas apenas por “rei de Navarra”. O mesmo acontece com outros personagens, pois Mayenne, Biron e Longueville eram os ducados que davam os títulos aos nobres citados, portanto, os nomes pelos quais eram chamados. Isso também ocorre com a princesa da França, que só é chamada pelo título que ostenta. Tanto o rei quanto os duques e a princesa eram chamados no palco apenas por suas localidades de origem, não pelos verdadeiros nomes que tinham as contemporâneas figuras.<sup>92</sup> Quanto ao rei de Navarra, podemos pensar na hipótese de que o dramaturgo, ou outro agente no processo de publicação da peça, o tenha indicado logo na primeira página como “Ferdinando” para evitar problemas com a censura, afinal, as relações entre o verdadeiro Rei e a Coroa inglesa nem sempre foram amenas, sobretudo depois da conversão daquele ao catolicismo em 1593.

Henrique IV era velho conhecido do público elisabetano quando Shakespeare decidiu referenciá-lo. Após a morte de Henrique III (1551-1589), e a subsequente ascensão do rei de Navarra ao trono francês, as prensas inglesas incessantemente publicaram panfletos sobre o novo monarca em sua luta pelo protestantismo.<sup>93</sup> Na época, Felipe II decidiu apoiar a Liga Católica na luta contra Henrique IV. Elisabete I, ao perceber a vantagem em ter como aliado um rei protestante, decidiu apoiá-lo contra a Liga e a Espanha.<sup>94</sup> O Conselho Privado rapidamente alistou tropas e as enviou para a França.<sup>95</sup> Os editores ingleses notaram o interesse público pelos eventos no continente, passaram a traduzir e publicar em ritmo frenético textos franceses que descrevessem as batalhas, marchas e cercos.<sup>96</sup> Henrique era descrito como herói na luta contra os católicos, o que lhe deu imensa popularidade entre os súditos de Elisabete. Quando decidiu se converter ao catolicismo a fim de garantir o trono e acabar com as guerras de

---

<sup>92</sup> A diferença na grafia não importa para nosso estudo, à época provavelmente não havia diferenças notáveis na pronúncia dos atores entre os nomes Longueville e Longavile, Biron e Berowne, assim como entre Duc de Mayenne e Dumaine.

<sup>93</sup> Paul Voss. *Elizabethan News Pamphlets: Marlowe, Shakespeare, Spenser and the birth of journalism*. Pittsburgh, Duquesne University Press, 2001. pp. 110-153.

<sup>94</sup> Uma excelente análise da situação que levou Elisabete a intervir rapidamente em favor de Henrique IV, e de como os panfletos refletiram a questão, foi feita em: Lisa Ferraro Pamerlee. *Good News from Fraunce: French anti-league propaganda in late Elizabethan England*. Rochester, University of Rochester Press, 1996.

<sup>95</sup> Uma boa análise das primeiras empresas inglesas em solo francês para apoiar Henrique IV se encontra em: Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. 137-163.

<sup>96</sup> Lisa Ferraro Pamerlee. *Good News...* Op. cit. pp. 27-51.

religião na França, as prensas inglesas simplesmente silenciaram em relação a ele.<sup>97</sup>

Christopher Marlowe (1564-1593) provavelmente foi o primeiro a investigar a figura do rei de Navarra no palco londrino. A peça *O Massacre de Paris*, escrita entre 1589 e 1593, retrata eventos ligados à batalha entre católicos e protestantes franceses, como o famoso massacre de huguenotes na chamada Noite de São Bartolomeu, a morte de Henrique III e a escolha pelo rei de Navarra para sucedê-lo no trono.<sup>98</sup> Ao fim da peça, Navarra faz um juramento de que obrigaria os católicos a se arrepender de ter assassinado Henrique III. A obra possui, portanto, fim aberto. Graças a registros de apresentações, ela parece ter feito sucesso, provavelmente estimulado pelo envolvimento de milhares de soldados ingleses nas guerras de religião francesas.<sup>99</sup> O fim aberto refletiria o estágio em que estava o próprio conflito. O primeiro registro que temos de apresentação data de janeiro de 1593, Marlowe morreu logo depois, dois meses antes de Henrique IV se converter.<sup>100</sup> Com estes dados em mente, podemos imaginar a diferença entre a recepção da peça pelo público no início de 1593, antes da conversão do Rei, e a que ocorreu no ano seguinte.<sup>101</sup> Como opinou Paul Voss em estudo sobre os panfletos elisabetanos, eventos recentes mudavam a percepção das encenações pelo público.<sup>102</sup> Para o estudioso, antes da conversão de Henrique, a cena final em que Navarra promete vingar-se dos católicos funcionava como um estímulo para o público apoiar a luta de seus conterrâneos na França.<sup>103</sup> Aqueles presentes sentiriam algum tipo de envolvimento, fosse por conhecer soldados envolvidos, ou apenas por interesse em enfraquecer a Espanha, aliada da Liga. No entanto, depois de 1593, a audiência provavelmente interpretava de forma irônica o juramento na última cena, afinal, naquele momento o verdadeiro rei de Navarra seria ele próprio um apóstata. O fim suspenso que infundia esperança no início de 1593, ao fim desse mesmo ano refletiria a frustração coletiva inglesa em relação a Henrique. Tanto a peça quanto aquele conflito continuariam a ter um angustiante fim em suspensão até 1598, quando o Tratado de Vervins e o Edito de Nantes encerrariam finalmente as guerras de religião na França.

---

<sup>97</sup> Paul Voss. *Elizabethan News...* Op. cit. pp. 110-113; 150-152.

<sup>98</sup> Christopher Marlowe. *The Massacre at Paris*. London, Edward White, s/d.

<sup>99</sup> Martin Wiggins. *British Drama...* Op. cit. Vol. III. pp. 211-215.

<sup>100</sup> Paul Voss *Elizabethan News...* Op. cit. p. 116.

<sup>101</sup> Há registros de apresentações da peça em 1594. Martin Wiggins. *British Drama...* Op. cit. Vol. III. p. 215.

<sup>102</sup> “Audience reaction to any given play is never fixed, never certain, never predictable. Reaction and understanding may evolve or transform with time”. Paul Voss. *Elizabethan News...* Op. cit. p. 123

<sup>103</sup> Paul Voss. *Elizabethan News...* Op. cit. pp. 113-124.

Shakespeare parece ter tentado subverter na chave da comédia essa amarga reflexão sobre o juramento rompido por Navarra, como veremos adiante. Para maior efeito cômico, o poeta parece ainda ter retratado outro aspecto do monarca francês. Não apenas em 1591, mas também em muitos momentos da refrega, Elisabete ajudou Henrique com tropas e dinheiro. O Rei sempre prometia o pagamento do auxílio enviado, o que invariavelmente não cumpria.<sup>104</sup> A cada novo pedido de apoio, ela o lembrava com profundo incômodo que ainda aguardava o pagamento das dívidas anteriores. Outra queixa constante vinha do fato de que ele não cumpria os acordos táticos em relação às campanhas, geralmente não estava onde prometia, não vinha ao encontro das tropas inglesas que o esperavam e ainda não lhes enviava reforços. Elisabete o via como irresponsável, outras vezes como defensor apenas de seus próprios interesses - no que ela não era diferente. Em *Trabalhos de Amor Perdidos*, quando a princesa cobrava Navarra em cena pelo não cumprimento do acordo que envolvia valores financeiros, os membros bem informados do público poderiam perceber conexões com a ideia de mau pagador, que beirava a de trapaceiro, projetada por Henrique IV. Além disso, a cobrança poderia estabelecer alguma convergência entre a credora irritadiça da França e a verdadeira rainha Elisabete, o que causaria um sorriso maroto naqueles que ouviam as constantes lamúrias da monarca.

### **1.5 O círculo de Essex e a Escola da Noite**

O verdadeiro protagonista de *Trabalhos de Amor Perdidos* não parece ser o rei de Navarra, mas um personagem real por trás do palco, o Conde de Essex. O polêmico favorito da rainha era aliado de importantes personalidades políticas, hostil a outras. Uma das razões para a crescente confiança da rainha decorria de sua atuação no cerco de Ruão em 1591, onde ele lutou ao lado de Henrique, conquistou sua admiração e, ao que tudo indica, tornaram-se amigos pessoais. Seu círculo era um daqueles agrupamentos peculiares da sociedade de Corte inglesa, os membros se reuniam na casa de um deles para discutir arte, política, teorias em voga e filosofia. Assistiam apresentações performáticas, apreciavam disputas verbais, dançavam, flertavam, e tramavam estratégias de luta contra desafetos em comum. Como toda facção, se defrontava com outras rivais. Na época da escrita da peça, o círculo adversário era liderado pelo iminente Sir Walter Raleigh (c. 1554-1618), que se dedicou no início dos

---

<sup>104</sup> Para as dívidas, acordos e desentendimentos entre Elisabete I e Henrique IV, ver: R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 143-158; 210-233; 323-324; 375-376; 412.

anos 1590 ao estudo de astronomia.<sup>105</sup> Neste grupo, buscava-se averiguar propostas relacionadas ao universo feitas por Giordano Bruno (1548-1600) durante sua estadia em Londres nos anos 1580, por isso ficou conhecido como Escola da Noite.<sup>106</sup> Um dos partidários era o erudito tradutor e homem de letras John Florio (1553-1625). Florio era filho de um casal protestante refugiado da Península Itálica, criou o primeiro dicionário em língua inglesa para palavras do idioma que hoje chamamos de “italiano”, livro a que apropriadamente deu o título de *Um Mundo de Palavras*.<sup>107</sup> Shakespeare utilizaria sua tradução para *Dom Quixote* (1605) na composição de uma peça desaparecida, de nome *Cardenio* (c. 1613).<sup>108</sup> O dramaturgo também utilizaria como fonte para a composição de *A Tempestade* (c. 1611) a tradução de Florio para *Os Ensaio*s de Montaigne, em especial *Dos Canibais*, texto sobre os índios tupinambás brasileiros.<sup>109</sup> Especula-se que Florio tenha sido o tutor protestante de estudos linguísticos do Conde de Southampton.<sup>110</sup>

Frances Yates, em estudo publicado em 1936, investigou a hipótese de que Shakespeare, para agradar o círculo de Essex e Southampton, teria ridicularizado a Escola da Noite através da fictícia academia de estudos na corte de Navarra.<sup>111</sup> A historiadora acreditava que o círculo dos pedantes, em sua ostentação de um pretensão conhecimento, também referenciasse o mesmo movimento intelectual, o próprio mestre-escola Holofernes poderia ser uma referência oblíqua a Florio.<sup>112</sup> No entanto, na visão

---

<sup>105</sup> Frances Yates ao longo de seu estudo sobre esta peça discorre sobre a dinâmica social entre os círculos de Essex, de Raleigh e os membros de ambos. Frances Yates. *A Study...* Op. cit.

<sup>106</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 23-26.

<sup>107</sup> John Florio. *A Worlde of Wordes*. London, printed for Arnold Harfield for Edward Blount, 1598.

<sup>108</sup> Sobre *Cardenio* ver: William Shakespeare. *Double Falsehood: or the distressed lovers*. Edited by Brean Hammond. London, Arden Shakespeare, 2010; Terri Bourus; Gary Taylor. *The Creation & Re-Creation of Cardenio: performing Shakespeare, transforming Cervantes*. New York, Palgrave Macmillan, 2013; Roger Chartier. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012. Sobre o trabalho de Chartier, há uma resenha de minha autoria publicada no site do Instituto Shakespeare Brasil:

<http://www.institutoshakespeare.com.br/resenha-cardenio-cervantes-shakespeare-roger-chartier.html> disponível em 30/05/2016.

<sup>109</sup> A *British Library* em seu blog *American Collections* publicou parte traduzida de um texto meu sobre o uso feito por Shakespeare do ensaio de Montaigne sobre os índios tupinambás: Ricardo Cardoso. ‘Shakespeare, Montaigne and Rio de Janeiro’. *British Library – American Collections* blog, 14 October, 2016. Disponível em: <http://blogs.bl.uk/americas/2016/10/shakespeare-montaigne-and-rio-de-janeiro.html> Acessado em 24/11/2016. O texto completo encontra-se nos anais da ANPUH 2013: Ricardo Cardoso. *O Brasil de Shakespeare: Calibans tupinambás e o mito da ‘Ilha Brasil’ na imaginação renascentista inglesa*. Trabalho apresentado no XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH 2013. Acessível em: [http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371261176\\_ARQUIVO\\_OBrasildeShakespeare10.pdf](http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371261176_ARQUIVO_OBrasildeShakespeare10.pdf) Acessado em 24/11/2016.

<sup>110</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 20-21.

<sup>111</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 183-202.

<sup>112</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 13-21.

de Yates, quando os nobres decidem abandonar os estudos na peça para dedicarem-se à vida amorosa, há uma mudança na função político-dramática deste grupo de personagens, que deixaria de referenciar o círculo de Raleigh e Florio e passaria a referenciar o círculo de Essex e Southampton.<sup>113</sup> Assim, Shakespeare estaria evocando através dos mesmos personagens, em diferentes momentos da comédia, o embate filosófico entre os dois grupos, o de Raleigh e sua crença nos estudos acadêmicos, e o de Essex, que acreditava na superioridade da escola da vida. Shakespeare não teria representado figuras reais nestes personagens, mas em suas falas haveria ecos de membros destacados na sociedade elisabetana.<sup>114</sup> Para Yates, Shakespeare teria duas intenções: a) na contenda entre estudos acadêmicos e a escola da vida (representada pelo amor), sugeria-se a escolha da segunda;<sup>115</sup> b) ridicularizar a Escola da Noite para agradar o círculo de Essex.<sup>116</sup> Um elemento que parece não ter recebido muita importância no estudo da historiadora, embora seja reconhecido que a peça é uma das mais tópicas do autor, é a representação das figuras francesas contemporâneas. Yates estava correta quando concluiu que a intenção do poeta teria sido a de agradar a facção de Essex, mas talvez não o tenha feito apenas ridicularizando o círculo rival, e sim gracejando sobre os aliados franceses do Conde.

Há ainda outra relação que deve ser levada em consideração. O dramaturgo, além de se alinhar politicamente ao grupo de Essex, poderia estar influenciado pelo próprio tema da peça: o amor. Os únicos poemas publicados por Shakespeare no início da década de 1590, *O Rapto de Lucrecia* e *Vênus e Adonis*, foram dedicados ao Conde de Southampton.<sup>117</sup> Yates acreditava que Shakespeare teria sido mestre do último, e que ambos sendo católicos levaria à inimizade em relação ao protestante Florio.<sup>118</sup> É muito provável que houvesse antipatia entre este e o dramaturgo, Florio chegou a criticar em uma de suas obras o drama inglês por não haver nele comédias ou tragédias escritas de forma correta,<sup>119</sup> mas apenas peças históricas - o gênero que destacava Shakespeare no

---

<sup>113</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 24-26.

<sup>114</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. p. 20.

<sup>115</sup> "He took the side to which by his temperament and by the nature of his genius he would obviously be inclined - the side of life". Frances Yates. *A Study...* Op. cit. p. 196.

<sup>116</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 183-202.

<sup>117</sup> William Shakespeare. *Venus and Adonis*. London, printed by Richard Field, 1593. William Shakespeare. *The Rape of Lucrece*. London, printed by Richard Field for John Harisson, 1594.

<sup>118</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 20-21; 187.

<sup>119</sup> John Florio. *Second Fruits, to be gathered of Twelve Trees, of divers but delightsome Tastes to the Tongues of Italian and English men*. London, 1591.

período - compostas “sem nenhum decoro”.<sup>120</sup> O crítico Stephen Greenblatt, vai além de Yates e acredita, graças à dedicatória oficial dos poemas e ao conteúdo homoerótico dos sonetos publicados na década seguinte, que o poeta e Southampton possam ter sido amantes.<sup>121</sup> Se Greenblatt estiver correto, o interesse de Shakespeare em representar as questões que envolviam o círculo de Essex era também amoroso.

Além de atrair a simpatia da Rainha e certa admiração pelo desempenho em batalhas na França e Províncias Unidas, Essex seria ainda naquele ano de 1596 aclamado pelo povo inglês por sua liderança no ataque a Cádiz. A maior parte dos personagens de *Trabalhos de Amor Perdidos*, fictícios ou reais, parece girar em torno ou em oposição ao Conde. Se a fictícia corte navarra evoca alguns membros da nobreza inglesa, como afirma Yates, estes pertenceriam à facção de Essex ou à rival liderada por Raleigh. Quanto aos comandantes franceses referenciados, o Conde era o eixo central entre eles e a Corte elisabetana, foram seus companheiros de armas na luta em nome de Henrique IV contra Mayenne. Por último, se Shakespeare tinha em mente a figura de Antonio Pérez quando criou Dom Armado, certamente o conheceu nas reuniões promovidas por Essex.

### **1.6 1596 e a promessa de Paz**

Os elementos do teatro de guerra francês estudados aqui reforçam a hipótese proposta por Martin Wiggins de que o texto teria sido escrito em 1596, um deles destaca-se, como o estudioso reconhece.<sup>122</sup> É motivo de investigação o fato de o dramaturgo ter representado como amigos alguns nobres que eram inimigos durante as guerras de religião na França, sobretudo a representação do Duque de Mayenne, maior inimigo de Henrique IV, como amigo deste e de seus seguidores. Hugh M. Richmond descarta a possibilidade de que Dumaine seja uma representação de Mayenne, crê que Shakespeare tenha se confundido e que o verdadeiro referenciado seja o general D’Almont, nome presente ao lado de Biron e Longueville em alguns relatos sobre o conselho de guerra francês.<sup>123</sup> Paul Voss, ao contrário, mostra que seria impossível

---

<sup>120</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. p. 15.

<sup>121</sup> Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare...* Op. cit. pp. 228-259. O estudioso do drama elisabetano Bruce Smith afirma que na época de Shakespeare, a atração homossexual masculina era vista como um meio de inclusão e poder social na complexa política da época. Apud: John Drakakis. ‘Introduction’. In: William Shakespeare. *The Merchant of Venice*. Arden Third Series. Bloomsbury Arden Shakespeare, London, 2011. pp. 1-144. p. 52.

<sup>122</sup> Martin Wiggins. *British Drama...* Op. cit. Vol. III. p. 320.

<sup>123</sup> Hugh M. Richmond. ‘Shakespeare’s Navarre’. In.: *Huntington...* ... Op. cit. pp. 202-203.

Shakespeare ter se confundido, pois, na época, Mayenne era bastante famoso na Inglaterra através dos panfletos.<sup>124</sup> Frances Yates, no citado estudo de 1936, a despeito da representação dos círculos de Essex e de Raleigh, afirma que Shakespeare, no que acreditava como ínfima camada de composição referente à representação dos reais nobres franceses, ao colocar Mayenne como amigo dos defensores de Navarra quis causar certa confusão ou efeito de frivolidade na fictícia corte.<sup>125</sup>

Yates parece ter mudado de ideia por volta de 1975. Neste ano, ela publicou uma coletânea de textos sobre a representação do tema imperial no período elisabetano, em um deles dedicou nova reflexão à análise de *Trabalhos de Amor Perdidos* e ao significado do personagem Dumaine. Desta vez, ela sugere que Shakespeare, ao colocar inimigos lutando pelo mesmo partido do amor, estaria manifestando um voto pela paz com a restauração da monarquia francesa.<sup>126</sup> Yates, ao menos em sua análise de 1936, acreditava que a peça teria sido escrita em 1595, quando Mayenne e Henrique IV eram ainda inimigos.<sup>127</sup> Se seguirmos a proposta de datação baseada em evidências internas ao texto feita por Wiggins, encontramos a possibilidade de que Shakespeare os teria representado como solidários parceiros pelo fato de que em 1596 eles realmente não serem mais inimigos. Na verdade, essa é uma evidência externa que adicionamos à proposta através desta leitura e que reforça a datação de Wiggins. Como vimos, 1595 foi um ano decisivo para o fim do conflito na França. Se o poeta começou a escrever a peça no começo de 1596, como acredita Wiggins, ele possivelmente já saberia que Longueville morreria alguns meses antes, que o Papa teria admitido Henrique IV no seio da igreja e que Mayenne já havia se rendido ao Rei. Se a peça foi escrita em 1596, ela provavelmente representava um voto pela paz, como acreditou Yates. Shakespeare sugere uma brincadeira com a representação destes antigos inimigos, como se em 1596 pudessem dizer: “agora que estamos em paz, podemos estudar e formar nossa própria Academia, sobretudo, podemos amar”. Se esta era sua intenção, parece ter sido certa e ter agradado à rainha, pois em 1598, ano do Edito de Nantes e da oficialização da paz na França, a peça foi novamente apresentada durante os festejos de fim de ano na Corte

---

<sup>124</sup> Paul Voss. *Elizabethan News...* Op. cit. p. 133.

<sup>125</sup> Frances Yates. *A Study...* Op. cit. p. 3.

<sup>126</sup> Yates, Frances A. *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*. Londres, ARK Edition, 1985. pp. 211-12.

<sup>127</sup> No texto de 1975, Yates apenas cita a apresentação da peça em 1598, ano do Edito de Nantes, e não deixa claro se a vitória da paz e do amor teria sido representada em referência a 1598, ou se seria um elemento anterior já presente no texto. Cremos que seja a segunda opção. Frances Yates. *A Study...* Op. cit. pp. 211-12.

inglesa.<sup>128</sup>

O círculo do beligerante Essex nutria certo interesse pelas guerras na França. Gustav Ungerer analisa um tipo de exercício intelectual em que um frequentador do grupo adaptou antes de 1596 um soneto de Petrarca, e atribuiu cada linha a um destacado político francês, dentre eles os próprios Henrique de Navarra e Mayenne. Não nos parece improvável que a ideia de Shakespeare em aproveitar o tema numa comédia, no ano em que a paz começava a se tornar possível, tenha vindo do pedido de alguém dentro da própria facção, talvez Southampton. Sabe-se que Essex não era partidário da acomodação do conflito entre Espanha e França, muito menos entre Espanha e Inglaterra, mas, por outro lado, percebia-se que a guerra no esgotado território francês parecia próxima do fim.<sup>129</sup> Talvez por um voto de amizade, alguém próximo a Essex tenha considerado necessário justificar aos londrinos o passo ensaiado na direção da paz por Henrique IV, figura tão cara ao Conde, e para isso o palco seria o canal ideal. Talvez o próprio Shakespeare tenha desejado refletir sobre o possível encerramento daquele conflito terrível. Em todo caso, o que parece com certa clareza é que essa é uma peça sobre a guerra, mas também sobre a necessidade de paz entre França e Espanha. A mesma necessidade de pacificação, só que entre Inglaterra e Espanha, será representada pelo dramaturgo alguns anos depois, como veremos mais adiante.

### 1.7 Estrutura estética

Para propor uma reflexão sobre o conflito e a possibilidade de paz que acenava em 1596, tudo indica que Shakespeare utilizou na estrutura do texto a sobreposição de dois momentos: a visita de Margarida de Valois a Henrique de Navarra de 1578 a 1584, e o próprio instante em que a plateia assistia ao espetáculo. Entre essas duas conjunturas, houve o recrudescimento da guerra na França, período em que soldados ingleses tomaram parte e a sociedade acompanhou pelos panfletos. Ao perceber que assistia a uma peça inspirada na visita da princesa francesa a Navarra antes do aprofundamento

---

<sup>128</sup> Em 1598, impulsionada pelo Tratado de Vervins que selou a paz na França, e pelo Edito de Nantes, parece ter havido nova discussão acerca das guerras de religião francesas. *O Massacre de Paris* de Marlowe parece ter sido reapresentada no teatro A Rosa. Há ainda a criação das duas primeiras peças de uma tetralogia chamada *As Guerras Cívicas da França* (*The Civil Wars of France*), em que obviamente Henrique IV figuraria como personagem. Infelizmente, não restaram manuscritos ou publicações desses textos dramáticos. Martin Wiggins. *British Drama...* Op. cit. Vol. III. p. 193; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. . Vol. IV. pp. 73-4; 77-78.

<sup>129</sup> Wernham ao longo de seu texto narra as constantes negativas de Essex em aceitar qualquer tipo de paz que envolvesse Inglaterra, França, Irlanda, Espanha e Províncias Unidas, feitas nesta época. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit.



do embate, a plateia se via levada a avaliar criticamente o que acontecera àqueles personagens depois da época retratada no palco. Shakespeare possivelmente não quis retratar aquelas figuras históricas tais como eram, pelo contrário, quis adaptar suas famosas personalidades à representação dramática que conviesse a seus desejos. O dramaturgo dava muita importância aos nomes com que batizava seus personagens, ao adotar os mesmos títulos conhecidos do público, Shakespeare sabia que também deslocava para a cena as referências que eles traziam consigo.<sup>130</sup> Tanto Mayenne quanto Biron, este descrito por expressões nos panfletos como “honorável homem em armas”, seriam reconhecidos como inimigos na guerra;<sup>131</sup> Longueville e Biron evocariam as publicações que os destacavam como heróis lado a lado, que mesmo sendo católicos defendiam lealmente o protestante Rei de Navarra e França. A graça se encontrava no fato de que a representação estava, conscientemente, longe de ser fiel. Nada seria mais sintomático que a citada expressão que definiu Biron como “honorável homem em armas”, possa ter sido subvertida para que seu correspondente dramático definisse a si e a seus companheiros como “apaixonados homens em armas”.<sup>132</sup> Da mesma forma, as nobres que acompanharam Margarida de Valois a Navarra tornaram-se um grupo de donzelas determinadas a resistir ao cerco galante. Ao colocar os partidos masculino e feminino em luta, Shakespeare transformou as reais guerras de religião francesas em uma fictícia guerra dos sexos, encenada em uma comédia sobre o amor. Provavelmente a audiência entendia logo a proposta, e se divertia com os desencontros daquelas famosas figuras no palco, mesmo que mudadas.

Para melhor compreensão da sobreposição estética entre eventos anteriores e o momento da apresentação, dividimos o breve estudo estético da trama em três fases:

- 1) Do juramento feito pelos nobres na corte navarra à sua quebra.
- 2) Da quebra do juramento à chegada da notícia da morte do rei francês.
- 3) Da chegada da notícia ao fim aberto.

O primeiro trecho começa com a decisão dos nobres em se afastar dos divertimentos

---

<sup>130</sup> Paul Voss faz uma interessante análise sobre a carga que os nomes trariam para os personagens, usando como fontes os panfletos sobre o conflito religioso na França publicados *in Quarto* na Inglaterra no início da década de 1590. Paul Voss. *Elizabethan News...* Op. cit. pp. 124-142.

<sup>131</sup> “honorable man at armes”. Paul Voss. *Elizabethan News...* Op. cit. p. 125.

<sup>132</sup> “honorable man at armes”; “affection’s men-at-arms”. Shakespeare pode não ter subvertido a expressão designativa de Biron por ter lido o panfleto, provavelmente ela era comum nas descrições do período, mas a convergência não deixa de ser interessante para sondarmos as expressões intercambiantes entre a postura amorosa e a militar.

do mundo e de mulheres. A primeira fala do texto é dita pelo rei de Navarra a Longaville, Dumaine e Berowne, mostra seu desejo:

Deixem que a fama, que todos buscam na vida, viva registrada em nossas tumbas de bronze e nos empreste então sua graça na desgraça da morte, quando, a despeito desse voraz devedor, o Tempo, adquirimos pelo esforço da vida presente aquela hora que consiga tirar o acerado gume de sua foice e nos converta em herdeiros da eternidade.

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato I, cena i, ref. versos 1-7).

Em seguida, antes de nomear e apontar um a um seus companheiros de cena, momento em que o público os reconheceria pelos nomes, o rei os chama de “bravos conquistadores” por guerrearem contra os próprios sentimentos e contra o “exército enorme de desejos mundanos” (I, i, 8-10). Logo nas expressões desses primeiros versos, podemos ver que Shakespeare indicava os assuntos que se discutiria ao longo da encenação: o tempo, a fama, a guerra, a morte e a luta contra os desejos mundanos - amor e sexo. O trecho sobre fama e morte possuía ainda outra conotação pelo contexto, parte da audiência possivelmente saberia que um dos personagens no palco havia morrido na guerra pouco tempo antes: Longueville. Não à toa, seu representante fictício é o primeiro a responder ao rei. Em outros momentos, o público era levado a pensar novamente em sua consumada morte, como quando Maria o elogia na carreira das armas e seu senso de justiça, mas depois acrescenta que tem o hábito da zombaria, ao que a princesa replica: “esses espíritos agudos fenecem e morrem depressa” (II, i, 54). O paralelo entre o destino que a princesa prevê e a morte que tivera o verdadeiro Longueville alguns meses antes da escrita da peça era evidente, assim como a fama militar de ambos.

Após a apresentação dos personagens masculinos, entra em cena o grupo das moças que os admiram justamente por suas proezas marciais. Logo surge uma atração entre os dois grupos, mas os nobres estão presos ao voto feito. Neste embate, progressivamente surgem metáforas sobre o amor, mas feitas através de expressões religiosas. O clímax deste primeiro momento da peça se dá na cena em que cada nobre surge no palco, lê o poema que escreveu, lamenta seu próprio estado amoroso e, ao perceber a aproximação de outro nobre, se esconde para ouvir o que esse dirá sozinho. O próximo repete a mesma sequência de ações e assim sucessivamente até que o último esteja lendo seu poema, enquanto todos os outros o ouvem escondidos. Um a um eles

saem do esconderijo para acusarem-se mutuamente pela quebra do juramento. Muitas das expressões religiosas para a ilustração do estado amoroso são ditas por Berowne, o primeiro a se esconder e único a ouvir todos os outros. Compara Longaville a recusantes, chama Navarra de “Tyburns” do amor, compara este sentimento à pura idolatria e pede a Deus que os corrija.<sup>133</sup> Quando Dumaine jura que sua amada é a maravilha dos olhos mortais, Berowne afirma que aquele jura pela terra, alusão às imagens de barro idolatradas pelos católicos, dos quais Mayenne funcionava como representante. Essas acusações hipócritas feitas uns contra os outros através de expressões religiosas, talvez reflitam como o próprio Shakespeare quis evocar no palco o horror perpetrado durante as guerras por aquelas mesmas figuras históricas, justamente em nome da religião. Ao se deparar com a falácia proposta, desmascarada pelo amor, a plateia era provocada a refletir sobre a validade dos alegados motivos para a devastação da França ocorrida após a evocada viagem da princesa Margarida a Navarra.

Ainda nesta cena, ao perceberem-se todos apaixonados, os nobres abandonam o tom acusatório e buscam alguma justificativa para o perjúrio que todos cometeram. Berowne em proposta brilhante argumenta:

Atenção, pois, soldados do amor. Considerai, primeiramente, o que jurastes, jejuar, estudar e não ver mulheres! Traição imensa contra o Estado real da juventude [...] Quando o amor fala, todos os deuses emudecem para escutar a harmonia de sua voz. Jamais poeta algum ousou tomar a pena para escrever, antes que à sua tinta se mesclassem as lágrimas do Amor [...] Por isto, éreis insensatos abjurando as mulheres e seríeis ainda mais se mantivésseis vosso juramento. Em nome da sabedoria, palavra que todos amam; em nome do amor, vocábulo que a todos agrada; em nome dos homens, autores das mulheres; em nome das mulheres, por que foram gerados os homens, esquecemos uma vez mais nossos juramentos, para salvar-nos a nós mesmos, se não quisermos sacrificar mantendo nossos votos. A religião pede que perjuremos assim. A caridade é toda a lei divina. E quem poderia separar o amor da caridade?

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato IV, cena iii, ref. versos 286-289;318-

---

<sup>133</sup> H. R. Woudhuysen explica que os recusantes da igreja anglicana andavam com cartazes em que estavam escritos seus crimes religiosos, e que Tyburns era o principal local de execução dos condenados na época da rainha Elisabete I, sobretudo padres católicos. William Shakespeare. *Love's Labour's...* Op. cit. 2014. pp. 201-202, notas 44-45; 50-51.

Em uma única fala, Berowne mostra que aqueles “soldados do amor” trairiam o Estado (da juventude) ao manter um juramento religioso que de forma vã se sobrepunha à sabedoria, caridade, e à própria religião, “a religião pede que perjuremos assim” (IV, iii, 337). A resposta do rei à proposição é clara: “Por São Cupido, pois! Soldados, para o campo de batalha” (IV, iii, 340). Em nome da vida (procriação entre homens e mulheres), eles decidem transformar-se em “soldados do amor”, não através do oco juramento que fizeram, mas por sua quebra. Shakespeare sinaliza à audiência que aquele voto era a causa de toda demagogia mesclada à religiosidade na corte navarra. No entanto, enquanto a plateia pressupunha que a paz reinaria, era logo surpreendida por eles decidirem pela guerra, mesmo que amorosa. O santo em nome do qual lutariam seria “São Cupido”, o povo a ser conquistado seriam as donzelas francesas, e o campo de batalha, a corte navarra. É neste trecho que as guerras religiosas são transformadas esteticamente em uma guerra entre os sexos, a partir dele, as expressões utilizadas não são apenas as da fé, são também militares.<sup>134</sup>

Deste momento até a cena final, em que chega a notícia da morte do pai da princesa, a trama gira em torno das frustradas estratégias empreendidas pelos “soldados do amor” para conquista das damas, assim como as táticas bem sucedidas destas em resistir e ridicularizá-los. Aqui há outra subversão da realidade por Shakespeare. Como vimos, ele transformou o grupo de Margarida de Valois em um exército feminino que prima pela virtude e resistência aos ataques do partido da fictícia Navarra. Essas transformações, a de inimigos franceses transformados em amigos na peça; a do grupo de Margarida em um exército que prima pela virtude amorosa; e, em consequência, a dos conflitos religiosos na França em uma guerra dos sexos, ficam claras na fala em que o servidor francês alerta para o cerco que os nobres pretendem fazer:

Preparai-vos, senhora, preparai-vos! Às armas, donzelas, às armas! Uma expedição foi preparada contra vosso repouso! O Amor se aproxima disfarçado, armado de argumentos. Sereis surpreendidas! Tocai o alarma de vossos espíritos, preparai a defesa ou escondi vossas cabeças como covardes empreendendo a fuga daqui!

---

<sup>134</sup> A crítica shakespeariana parece não ter levado em conta o dado de que as expressões militares estejam, ao menos nesta cena, fortemente acompanhadas de expressões religiosas, o que certamente influenciava na recepção elisabetana em meio à Guerra Anglo-Espanhola e ao conflito civil na França, ambos travados sob a bandeira da religião.

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato V, cena ii, ref. versos 81-86).

No início do texto, o acampamento das donzelas nos arredores da corte evoca um cerco feminino à cidadela masculina do rei de Navarra. No entanto, quando este decide atacá-las em nome do amor, há uma inversão e o acampamento das donzelas é que passa a evocar uma cidade sitiada pelo exército de Navarra.<sup>135</sup> Talvez essas particularidades geográficas da trama tenham sido feitas para referenciar os cercos às cidades francesas naqueles anos, principalmente àquela que Mayenne protegia, mas que perdeu para Henrique IV alguns meses antes da composição do texto.

Nesta época, tanto o voto feito pelo fictício Navarra na peça *O Massacre de Paris* de Marlowe, como o voto protestante quebrado pelo verdadeiro Navarra, ainda ecoavam na memória do público londrino. Na peça de Shakespeare, a princesa dá como argumento à recusa em ser cortejada a quebra do juramento feito por Navarra em evitar mulheres. É ao real voto traído por Henrique IV que Shakespeare parece ter desejado retornar no texto, dando-lhe um novo e surpreendente significado ao transferi-lo da esfera religiosa para a do amor. A fictícia discussão sobre o perjúrio na peça evocava a real que se fazia sobre a conversão de Henrique IV. Em 1596, à beira da pacificação religiosa na França, e com um acordo entre Felipe II e o Rei francês no horizonte, muitos ingleses passaram a desconfiar ainda mais daquele que deixaram de admirar por ter traído um voto religioso. Henrique, aos olhos de alguns, deixou de ser um aliado para transformar-se em possível ameaça.<sup>136</sup>

No primeiro diálogo entre a princesa francesa e o rei navarro já vemos reminiscências desta abrasiva discussão do momento em que a peça era apresentada:

REI – Escutai, prezada senhora, fiz um juramento.

PRINCESA – Nossa Senhora, ajuda meu senhor! Vai cometer um perjúrio.

REI – Por coisa alguma no mundo, bela senhora, pelo menos voluntariamente.

PRINCESA – Ah! É vossa vontade que violará esse juramento e somente

---

<sup>135</sup> O destacado crítico Gary Taylor lembra em sua edição crítica de *Henrique V* que, durante a renascença inglesa, se referia a uma cidade através do termo “she”, o que ressaltava certa sensualidade da conquista militar, assim como estabelecia paralelos entre o saque e o estupro. William Shakespeare. *Henry V*. Edited by Gary Taylor. The Oxford Series. Oxford, Oxford University Press, 1984. p. 171, n. 89.

<sup>136</sup> No fim de 1595, algumas semanas antes de Shakespeare ter possivelmente escrito a peça, Elisabete recebeu um agente navarro enviado por Henrique IV. Aquele informou à Rainha que o monarca francês forçosamente faria a paz com a Espanha se ela continuasse a lhe negar auxílio, despertou a ira de Elisabete quando lhe disse que a ela não faltava homens ou dinheiro para ajudar o soberano francês, faltava boa vontade. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 38-39.

ela.

REI – Vossa Senhoria ignora qual seja ele.

PRINCESA – Se meu senhor o ignorasse como eu, sua ignorância se converteria em sabedoria; enquanto que, no momento, seu saber prova até que ponto é ignorante. Soube que Vossa Graça fez voto de viver em retiro; seria pecado mortal observar semelhante voto, meu senhor, e pecado também violá-lo.

(**Trabalhos de Amor Perdidos**, Ato II, cena i, ref. versos 97-106).

As expressões religiosas no diálogo indiretamente chamavam a audiência a refletir sobre o rompimento do verdadeiro juramento e os motivos que teriam levado a isso, como a sentença “seria pecado mortal observar semelhante voto [...] e pecado também violá-lo” (II, i, 105-106). A opinião da fictícia princesa refletia a problemática questão.

Não é só a princesa que evidencia a dialética do perjúrio do rei. Na cena em que Berowne convence os companheiros a quebrar o voto, ele também mostra a necessidade do ato quando diz: “esqueçamos uma vez mais nossos juramentos, para salvar-nos a nós mesmos”. Longaville, aquele que já não vivia no plano da realidade, lê em cena um poema sobre seu voto com um sugestivo trecho final: “Se rompido ele foi, a culpa não me cabe/ Mas se culpado sou, sábio e não louco é quem/ Um juramento rompe e ganha um paraíso” (IV, iii, 68-70). Provavelmente, mais uma vez sugeria-se a reflexão sobre o destino daquela figura histórica, morto ao defender a legitimidade de um rei que quebrara um voto protestante. Como vemos, as metáforas sobre a necessidade de um perjúrio religioso para se conquistar o paraíso permeia todo o texto. Em uma peça sobre o amor, Shakespeare, ao sobrepor ficcionalmente dois momentos da vida de conhecidos personagens, propunha uma reflexão sobre guerra e paz num período tão dramático também para a sociedade elisabetana em meio à Guerra Anglo-Espanhola, outro conflito religioso.

Paul Voss faz outra interessante análise sobre a “necessidade” ser usada como argumento para a quebra do juramento de Navarra na peça de Shakespeare, e também na edição de 1596 do poema *A Rainha das Fadas* de Edmund Spenser (1552-1599).<sup>137</sup> Neste, Henrique é chamado de “Burbon”, aparece pela primeira vez em luta contra Revolta e Usurpação, alegorias que para Voss simbolizariam a Itália e a Espanha.

---

<sup>137</sup> Paul Voss. *Elizabethan News...* Op. cit. pp. 139-152. Edmund Spenser. *The Faerie Queene*. London, William Posombie, 1596.

Burbon renuncia ao seu escudo com uma cruz vermelha, signo da verdadeira religião, que teria sido dado por São Jorge - alusão à inglesa Ordem da Jarreteira, que condecorou Henrique IV em outubro de 1596. Seu amigo Artegall o condena por ter renunciado ao escudo, diz que ele deveria preferir perder a vida a cair em vergonha e apostasia, mas Burbon discorda e afirma que pretende retomar o escudo, alega que foi constrangido pela “necessidade” a entregá-lo. A passagem indica que a “necessidade” da conversão de Henrique IV ao catolicismo era tema discutido na sociedade elisabetana em 1596. Há ainda uma possibilidade interessante investigada por Voss, a de que Artegall seja uma alegoria do amigo inglês de Henrique, o Conde de Essex. O trecho seria uma representação do conselho deste a Henrique IV de não se converter ao catolicismo, mas o próprio Rei teria evidenciado sua “necessidade” em ceder e aceitar a conversão imposta. Como Shakespeare, Spenser representaria o passado para se compreender o presente, e influenciar a decisão coletiva sobre o futuro. Ambos parecem ter defendido a “necessidade” de pacificação da França através da representação do “perjúrio” de Henrique IV, chamado por um de “Navarra”, e por outro de “Burbon”. Henrique pode ter convencido Essex sobre sua necessidade de estabelecer a paz na França, como seu fictício representante tenta no poema de Spenser. O fato desse tópico transitar em um dos livros mais importantes do período fortalece a ideia de que foi alguém dentro do círculo do Conde que teria pedido a Shakespeare para dramatizar um voto em favor da paz, desejada pelo monarca francês.

A sobreposição de passado e presente ficava ainda mais evidente para a audiência durante a última cena do espetáculo. Em meio ao auge dos divertimentos na corte, a apresentação de um número teatral pelo grupo dos pedantes é interrompida com a chegada da notícia sobre a morte do rei francês. O fluxo leve da peça é interrompido pelo surgimento da fatalidade. Diante do repentino retorno das damas à França, o rei e seus companheiros voltam a insistir na aceitação de seu amor. Um tanto atônita pela insensibilidade demonstrada, a princesa adia em um ano sua decisão em aceitar o amor do rei, assim como também fazem suas companheiras, todas os encarregam de trabalhos a serem feitos naquele período. Para encerrar a peça, é encenado um diálogo entre as alegorias Primavera e Inverno.

A visita iniciada em 1578 de Margarida de Valois a Henrique se estendeu por anos, recordada em registros pessoais como período de felicidade, foi interrompida em 1584 pela chegada da notícia da morte de seu irmão Francisco, duque de Anjou (1555-

1584). Margarida voltou para Paris e se viu forçada a um retiro da Corte por longo tempo.<sup>138</sup> Se a noite de São Bartolomeu foi um estopim para o recrudescimento da luta entre católicos e protestantes, a morte de Francisco foi outro, o conflito se aprofundou até desembocar no assassinato de Henrique III, marco daquela guerra civil. Shakespeare, ao encerrar a peça com a notícia da morte do rei francês e o retorno da princesa em luto para França, seguida de um sintomático diálogo entre a beleza da Primavera e a tristeza do Inverno, apontava para a audiência a convergência dos eventos fictícios com os eventos reais que circundaram Margarida, Henrique IV e suas Cortes. Através desta ferramenta dramática, o poeta levava o público a refletir sobre o que acontecera depois do retorno da princesa à Corte francesa pela morte de seu irmão, na peça narrado como seu pai.

Boa parte da audiência conhecia os eventos relacionados àquelas guerras de alguma forma, através de: panfletos publicados; acesso às informações de agentes como Antonio Pérez; experiência de ter lutado na França ou de alguém que o tinha feito sob o comando de Essex. No momento em que se discutia a validade da paz francesa, Shakespeare chamava a atenção do público para o fato de que depois daquele momento alegre entre católicos e protestantes na Corte navarra, em que o amor fazia parte da própria atmosfera festiva da convivência entre eles, se aprofundaria o horror, a tragédia, as mortes num conflito em nome da religião. Era propícia a escolha do dramaturgo em finalizar o espetáculo com a alegórica representação desses dois momentos históricos distintos, passado e presente sobrepostos durante o espetáculo, mas separados pela primeira e única vez no tempo dramático da peça, justo ao final, no diálogo entre Primavera e Inverno.

O fim obscuro de *Trabalhos de Amor Perdidos* é um elemento diferenciador em sua composição. Comédias, desde as antigas, não possuem fins lúgubres com mortes, luto, separações ou adiamento da felicidade. No próprio texto, Berowne em uma de suas últimas falas denota o que a plateia pensava: “Nossos amores não terminam como nas velhas peças: João não se casa com Joana. A cortesia dessas moças bem poderia ter terminado nossa festa em comédia” (V, ii, 862-864). Um dos próprios personagens aponta para o fato de que essa comédia não termina como tal, mas sim com um fim nebuloso. Os trabalhos dados aos nobres como condições para a realização do amor dali a um ano problematizavam ainda mais o fim. A princesa exige que o rei navarro viva em

---

<sup>138</sup> Hugh M. Richmond. ‘Shakespeare’s Navarre’. In.: *Huntington...* ... Op. cit. pp. 210-214.



um ambiente hostil, em meio ao frio e à fome, Rosalina pede que Berowne viva entre doentes e moribundos que não conseguem rir. Nada há em que reine mais a recepção hostil do clima, fome, doença, tristeza e morte que em uma guerra. Os trabalhos funcionavam como metáfora para o resultado da devastação que viria. Quanto ao destino amoroso dos correspondentes dramáticos daqueles nobres militares franceses, a peça termina sem mostrar se eles voltarão a se encontrar com as damas. A julgar pelo título, *Trabalhos de Amor Perdidos*, provavelmente não. Como em *O Massacre de Paris*, a peça termina em fim aberto, o fim daquele conflito e da Guerra Anglo-Espanhola ainda estavam em aberto quando ambas foram escritas.

Shakespeare transpôs para a estrutura estética de seu texto os diferentes estágios do conflito religioso na França. Na primeira parte, há o predomínio de expressões religiosas e obstinação de nobres em obedecer a um juramento. Na segunda, a quebra deste voto motiva denúncias, a emergência de expressões militares que acompanham as religiosas, e a instauração de uma guerra. Por último, o fim aberto e o destino incerto daqueles personagens separados uns dos outros, as damas viverão na corte francesa e os militares em meio à fome, dor, solidão e morte. Não nos parece anacrônico pensar que Shakespeare narrou, conscientemente ou não, a sequência dos reais acontecimentos na sociedade francesa através destas metáforas dramáticas, deslocando o motivo religioso daquelas guerras para o amoroso.<sup>139</sup> Tal substituição será uma marca na obra shakespeareana, assim como no teatro elisabetano, quando alguns daqueles dramaturgos decidirem discutir guerras religiosas, como veremos ao longo do texto. Ao mostrar a sequência religião-guerra-suspensão, o poeta parece ter feito seu voto na ardente discussão que abrangia Corte, artistas e público popular. Não sabemos se aquela escolha foi sua, ou de seu patrono, ou de alguém no círculo de Essex que lhe pedira uma peça pela paz. Enquanto boa parte dos súditos elisabetanos criticava Henrique pela quebra do voto protestante, Shakespeare refletia através do tema da peça sobre um dos fundamentos da própria prática da fé: “a religião pede que perjuremos assim. A caridade é toda a lei divina. E quem poderia separar o amor da caridade?” (IV, iii, 339)

---

<sup>139</sup> Aproprio-me aqui da ideia de T. W. Adorno de que “forma artística” nada mais seria que “conteúdo sócio-histórico decantado”. Como análise introdutória desta teoria, ver: Maria Elisa Cevalco. “Momentos da Crítica Cultural Materialista”. In.: Terceira Margem on Line, número 12. Disponível em <http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/vi.html> Acessado em 20 de abril de 2016. Para a compreensão de como a ideia funcionava dentro das análises rebuscadas do próprio teórico, ver sua inconclusa última obra: Theodor W. Adorno. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2011.

## Ato II - Quem é o mercador e quem é o judeu?

### *O Mercador de Veneza* (c. 1596)

#### 2.1 Texto e contexto

Quando Shakespeare provavelmente escreveu *O Mercador de Veneza*, peça em que cria seu segundo personagem masculino ibérico, o príncipe de Aragão, a sociedade londrina se regozijava por um dos eventos mais marcantes na Guerra Anglo-Espanhola, o ataque à Cádiz em 1596. A referência à empresa no texto contribui para a proposta de datação da obra para o segundo semestre de 1596. Os londrinos viviam naqueles meses um sentimento coletivo de alívio e contentamento, depois de um período de apreensões e temores. Em 1595, em algumas regiões das Províncias Unidas, apoiadas por tropas inglesas na luta contra a Coroa espanhola, havia tensão e cansaço entre os soldados e a população.<sup>140</sup> O principal conselheiro de Elisabete, Lorde Burghley, temia que pudesse haver repentinamente nas Províncias Unidas uma explosão popular em favor da paz com a Espanha. Na Irlanda, líderes rebeldes se levantaram contra o domínio inglês, um deles já havia garantido apoio espanhol, uma aliança entre os dois inimigos da Coroa inglesa era cada vez mais provável.<sup>141</sup> Em julho, navios espanhóis queimaram algumas vilas na costa da Cornualha, houve rumores sobre intensas movimentações militares nos portos ibéricos, dizia-se que Felipe II intentava atacar maciçamente a costa da Inglaterra. Esperava-se algo das mesmas proporções de 1588. Preocupada com esse panorama, a Rainha decidiu cessar sua ajuda aos aliados continentais e concentrar-se na luta contra os rebeldes irlandeses e o inimigo espanhol.<sup>142</sup> O outono de 1595 acabou sem que o ataque se realizasse, os ingleses passaram a temer outro pior para 1596, pois ambos os povos evitavam grandes movimentações nos mares durante o inverno, a Espanha teria meses até o próximo verão para preparar-se.<sup>143</sup> Iniciaram-se preparativos para empresas que visavam o ataque a algum porto espanhol e interceptar o comboio com a riqueza das Índias, estrangulando com isso a economia militar hispânica que dependia delas. Para maior aflição dos ingleses, Calais, região de grande importância estratégica que poderia servir como ponte militar para a Inglaterra, caiu nas mãos dos espanhóis nos primeiros

---

<sup>140</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. p. 29-31.

<sup>141</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. p. 22-23.

<sup>142</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 110-114.

<sup>143</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. p. 132.

meses de 1596.<sup>144</sup>

A fim de tentar reverter a perda dessa importante cidade para a Espanha, Henrique IV e Elisabete assinaram o Tratado de Greenwich (1596) que estabelecia uma aliança militar. Mais tarde os Estados Gerais das Províncias Unidas se uniram às duas Coroas e o Tratado transformou-se na Tríplice Aliança (1596).<sup>145</sup> Estabeleceu-se que nenhum de seus membros poderia negociar qualquer trégua ou paz em separado com a Espanha sem autorização escrita dos outros membros. Em paralelo, a Inglaterra levantou a frota necessária para o ataque desejado, que zarpou em junho e lançou-se contra o porto desprevenido de Cádiz.<sup>146</sup> Por outro lado, graças ao mau tempo e diferenças entre Essex, responsável pelas tropas, e o Lorde Almirante, responsável pela marinha, os espanhóis tiveram algum tempo para retirar alguns navios e incendiar outros. Os ingleses conseguiram capturar dois galeões, o *San Andrés* e o *San Mateo*, e tomar a cidade. As tropas se preocuparam mais em saqueá-la do que em acessar os navios mercantes, pensavam erroneamente que as casas e lojas possuíam maior riqueza que os galeões. Com algumas dissensões internas no comando, decidiram retornar para casa. Essex tomou para si a missão de escoltar o *San Andrés*.<sup>147</sup>

Na Inglaterra, surgiram auspiciosos rumores sobre as aventuras, como o de que as tropas haviam marchado em Sevilha e Jerez. A Rainha se alegrou com essas histórias, mas com o retorno da frota logo se desiluiu, na verdade, se enfureceu. Descobriu que os soldados dividiram entre si os espólios, que sua intenção de destruir os navios do Rei da Espanha havia malgrado e que a empresa não lhe proporcionou os ganhos financeiros suficientes nem mesmo para recuperar o investimento. As acusações entre os comandantes levaram-na a proibir quaisquer publicações sobre a empresa.<sup>148</sup> Ao que tudo indica, a proibição funcionou por certo período, pois Londres festejou durante algum tempo. Depois de um ano cheio de sobressaltos, além da recente notícia da morte de Drake e Hawkins em viagem às Índias Ocidentais, finalmente os londrinos consideraram algo a comemorar. É neste clima de efusiva celebração popular pelo ataque ao inimigo numa de suas principais e mais ricas cidades, em contraste com a

---

<sup>144</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 108-114. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 45- 56; 62-68.

<sup>145</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 69-81.

<sup>146</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 115- 121. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 84-115

<sup>147</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* op. cit. pp. 105-114.

<sup>148</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 120-123. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 123-124.

frustração da Coroa inglesa, que provavelmente a peça *O Mercador de Veneza* foi escrita. O galeão *San Andrés* capturado em Cádiz, renomeado como *St Andrew*, é citado como símbolo de riqueza logo no início, possivelmente para agradar a vaidade de Essex, que o guardou no caminho até a Inglaterra. Dada esta citação, acredita-se que a peça tenha sido escrita no frescor dos acontecimentos.<sup>149</sup>

A ação se desenvolve em Veneza e na vizinha Belmonte, inicia com o pedido de empréstimo do herói amoroso Bassanio ao mercador Antonio. O dinheiro serviria para uma viagem a Belmonte, onde Bassanio se submeterá a uma prova para casar-se com a rica Pórcia. Antonio está com a fortuna empregada em galeões em alto mar, por isso precisa de outro empréstimo para conseguir a soma pedida por Bassanio. Os dois solicitam crédito a um judeu do qual não gostam, Shylock. Este exige, em tom de brincadeira, uma cláusula no contrato para que, caso Antonio não consiga saudar a dívida no tempo estipulado, possa cobrar como pagamento uma libra de carne tirada do corpo do mercador. Selam o contrato, Bassanio viaja a Belmonte, é bem sucedido na prova e consegue casar-se com Pórcia. No entanto, os navios de Antonio sofrem desventuras no mar e ele não consegue saudar a dívida, Shylock protesta junto ao duque de Veneza pela libra de carne. Bassanio retorna para ajudar o amigo, Pórcia se disfarça como juiz, interfere no processo e consegue a anulação do contrato, além de confiscar metade da fortuna de Shylock e obrigá-lo a se converter ao catolicismo.

## 2.2 O dinheiro como mote

Segundo J. K. Laughton, como vimos, a luta por mercados marítimos e o ataque dos piratas ingleses aos navios espanhóis teriam sido os principais motivos para a guerra contra a Espanha.<sup>150</sup> Embora hoje saibamos que muitos outros elementos foram decisivos para conflagrar as hostilidades entre as duas Coroas, Laughton não estava completamente errado. Por trás da questão religiosa, sabia-se que o fator financeiro levava mercadores e nobres a nela tomar parte. Eles montavam empresas marítimas que visavam capturar as riquezas das Índias de Castela e depois dividi-las entre si, a Coroa também participava como investidora junto a agentes particulares, daí a irritação da Rainha em não conseguir partilhar dos despojos da empresa de Cádiz. Eventos que ajudaram na época a consolidar na Inglaterra um sistema mercantil, como o cercamento das propriedades, empresas marítimas, intenso comércio nos portos, migração às áreas

---

<sup>149</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British...* Op. cit. Volume III. p. 341.

<sup>150</sup> J. K. Laughton. 'The Elizabethan Naval War with Spain'. In: *The Cambridge...* Op. cit. pp. 294-327.

urbanas de grande quantidade de camponeses sem trabalho por conta dos cercamentos, especialização das manufaturas etc. afetavam rapidamente o tecido social. Shakespeare refletia sobre estas questões em seus textos, mas parece em *O Mercador de Veneza* ter dado maior atenção a elas.

A república chamada de *La Serenissima* nos fins do século XVI já perdia sua posição privilegiada no comércio europeu. Não só a descoberta da rota às Índias pelo contorno da África havia impulsionado a perda dessa posição, mas a mudança do eixo de ação de Felipe II passava então do Mediterrâneo para o Atlântico.<sup>151</sup> Veneza tinha nesse momento sua importância econômica ameaçada por novos agentes, como as Províncias Unidas, Monarquia Hispânica e a própria Inglaterra, porém ainda assegurava a posição especial de cidade esplendorosa.<sup>152</sup> Pela peculiar posição no Mediterrâneo, a cidade ainda era vista como uma república multicultural. O editor crítico John Drakakis afirma que Veneza e Roma antiga funcionavam nos palcos londrinos como modelos para uma forma de governo menos centralizada e com maior liberdade financeira.<sup>153</sup> Variedade étnica, economia em novos termos e sexualidade exuberante eram elementos narrados por viajantes, permeavam a imaginação dos elisabetanos que naquele tempo ponderavam sobre problemas emergentes na última fase do reinado de Elisabete.<sup>154</sup>

Em *Trabalhos de Amor Perdidos*, vimos que a maior parte das metáforas sobre o amor usa expressões religiosas e militares, compondo assim um tipo de “tripé” linguístico em que amor, religião e militarismo aparecem juntos. Em *O Mercador de Veneza*, as ferramentas que Shakespeare usa para se referir ao amor possuem uma diferença estrutural significativa, o dramaturgo deixa de usar expressões militares e em seu lugar passa para as expressões mercantis, criando outro “tripé” linguístico. Graciano, amigo de Antonio e Bassanio, inspirado na figura do Pretensioso da *Commedia dell'Arte*, logo na primeira cena da peça diz que o silêncio só convém a uma “virgem que não seja vendável” (I, i, 112), referindo-se às donzelas que de acordo com o senso

---

<sup>151</sup> Fernand Braudel. *El Mediterraneo y el Mundo Mediterraneo en la Epoca de Felipe II*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2 vol., 1953. Volume I. p. xvi.

<sup>152</sup> John Drakakis. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *The Merchant of Venice*. Edited by John Drakakis. The Arden Shakespeare Third Series. London, Bloomsbury, 2011. pp. 1-159. pp. 3-8.

<sup>153</sup> John Drakakis. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. p. 6.

<sup>154</sup> No quesito da sexualidade, podemos imaginar o impacto sobre os ingleses proporcionado por descrições de rapazes homossexuais que usavam gôndolas luxuosas para se exibirem nus, cobertos apenas com joias femininas, nos canais de Veneza durante o século XVI. Sobre a sexualidade renascentista veneziana, ver: Richard Sennet. ‘O Medo do Contato: o gueto judeu na Veneza renascentista’. In.: Richard Sennet. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2003. pp. 180-210.

comum já passaram da idade de casar.<sup>155</sup> A segunda diferença é que enquanto os temas da religião, amor e militarismo são desenvolvidos quase que sequencialmente na composição de *Trabalhos de Amor Perdidos*, em *O Mercador de Veneza* os temas de religião, amor e finanças possuem uma relação mais complexa, e no decorrer da trama se sobrepõem, conflitam um com o outro. Os personagens diversas vezes são confrontados, obrigados a separá-los e escolher um deles.

Em alguns momentos a sobreposição entre imagens religiosas, mercantis e amorosas fica bastante evidente. Na primeira cena, Antonio encontra o amigo Bassanio e lhe pergunta “quem é essa dama por quem fizeste *voto* de empreender uma secreta *peregrinação*, da qual me prometeste hoje falar?” (I, i, 119-121).<sup>156</sup> O motivo que Bassanio alega a Antonio para o casamento é que o dote prometido poderia livrá-lo de suas dívidas. Portanto, seu primeiro interesse é financeiro, o amoroso é quase casual. Assim, no início da peça já podemos perceber que o amor é descrito em termos tanto religiosos quanto financeiros. A própria Pórcia, obedecendo a um desejo do pai morto, impõe aos pretendentes que vêm a sua casa a prova que premiará o vencedor com sua mão em casamento, ou seja, ela é o prêmio da disputa. A prova consiste na escolha entre três urnas, de ouro, prata e chumbo, cada uma apresenta curtos enigmas cuja função é guiar os pretendentes. Se o candidato escolher aquela com o melhor (ou maior) valor simbólico, dentro encontrará o retrato da heroína e poderá casar-se com ela. Assim, seu próprio destino está associado ao valor de metais como ouro, prata e chumbo, utilizados na fabricação das urnas, e o que cada uma delas esconde por trás das paredes feitas com tais metais. Mais adiante, veremos como se comportam os pretendentes de Pórcia na conquista do dote, por hora, a análise da escolha de Bassanio pode iluminar a referida sobreposição de imagens.

Quando o rapaz se depara com os escrínios das urnas, e precisa julgar o valor daquelas feitas em ouro, prata ou chumbo, logo lhe vem à mente a questão religiosa: “Em religião, qual o erro detestável que não possa, santificado por uma frente austera e apoiado em textos adequados, esconder a grosseria debaixo de belos ornamentos?” (III, ii, 77-80). A seguir, ao perceber que ele escolheu a urna correta, a de chumbo, Pórcia exultante usa expressões próprias de operações financeiras, sobretudo a usura, para lhe declarar seu amor:

---

<sup>155</sup> William Shakespeare. *The Merchant ...* Op. cit. p. 181, n. 112.

<sup>156</sup> Grifos meus.

[...] por vós quisera poder triplicar-me vinte vezes; quisera ser mil vezes mais bela, mil vezes mais rica; e, enfim somente para elevar-me mais do que vós me estimais, quisera em riquezas, virtudes, em beleza, em amigos, exceder todo cálculo. Porém a soma total de minha pessoa equivale a zero; [...] Minha pessoa e o que me pertence são transferidos para vós e em vossos convertidos.

(**O Mercador de Veneza**, Ato III, cena ii, ref. versos 153-158; 165-167).

Para selar a aliança com o amado, Pórcia dá a Bassanio um anel que simbolizaria sua própria pessoa, casa e todos seus pertences, anel que também simbolizaria seu amor.<sup>157</sup>

### 2.3 Os pretendentes: alegorias das nações de origem.

*As “nações”*

A ideia de “nações” é bastante presente neste no texto. Depois de não conseguir pagar a dívida com Shylock no prazo, o mercador do título explica o porquê de não poder burlar o contrato e negar a libra de carne:

As garantias que os estrangeiros encontram em nosso meio, em Veneza, não poderiam ser suspensas sem que a justiça do Estado ficasse comprometida aos olhos dos mercadores de todas as nações cujo comércio faz a riqueza da cidade.

(**O Mercador de Veneza**, Ato III, cena iii, ref. versos 27-31).

Shylock também se refere à comunidade judaica como “nossa sagrada nação” (I, iii, 44), provavelmente em uma referência à promessa divina de tornar a casa de Abraão um grande povo presente no livro do *Gênesis* (capítulo 12, versículo 2). A edição de 1595 da *Bíblia dos Bispos* chegou a substituir a palavra “povo” por “nação” no referido trecho.<sup>158</sup> O *Oxford English Dictionary* aponta a origem da palavra nação em língua inglesa (nation) a partir do latim *natio, nasci*, significando “nascimento”, durante a Idade Média muitas palavras foram geradas a partir desta raiz.<sup>159</sup> A palavra “country”, também muito comum e importante em Shakespeare, decorre da expressão latina de

---

<sup>157</sup> Para Drakakis, o anel simboliza também o órgão sexual de Pórcia, o que enfatiza o entendimento de que neste texto, os temas “amor” e “dinheiro” estão sempre sobrepostos. John Drakakis. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. pp. 81-87.

<sup>158</sup> William Shakespeare. *The Merchant of ...* Op. cit. p. 207, n. 44.

<sup>159</sup> Disponível em [http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/nation](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/nation) consultado em 02 de maio de 2016.

*contrata terra*, amplamente usada na época medieval, que significa “a terra em frente à vista”.<sup>160</sup> A associação entre nascimento (“natio”) e país (“country”) teria gerado a ideia de povo que dividiria a mesma herança cultural e ancestralidade em território definido.

O conceito de “nação” ganhou mais força na Inglaterra durante as guerras religiosas do século XVI, época em que a formação da identidade coletiva se tornou necessária na luta contra o “outro” católico, que simultaneamente decorre deste embate.<sup>161</sup> O historiador Eric Hobsbawn afirma que “a vinculação a um Estado histórico (ou real), presente ou passado, pode agir diretamente sobre a consciência de pessoas comuns para produzir um protonacionalismo – ou talvez até algo próximo do patriotismo moderno, como no caso da Inglaterra Tudor. (Seria estreiteza recusar esse rótulo às peças propagandísticas de Shakespeare sobre a história inglesa, mas certamente não estamos autorizados a presumir a falta de habilidade crítica com que são lidas)”.<sup>162</sup> O historiador do pensamento político J. G. A. Pocock chega a afirmar que por volta dessa época havia um tipo de “nacionalismo religioso puritano”, os adeptos desse sentimento consideravam a nação inglesa única no mundo com seus próprios costumes, em eterno refinamento desde a antiguidade.<sup>163</sup> Para o historiador, o sentimento de eleição em consonância com ideias republicanas teria levado a Inglaterra à guerra civil em meados do século XVII; já na época de Shakespeare muitos ingleses não apenas se viam como participantes de uma “nação” eleita, mas também “histórica”.<sup>164</sup>

Ao que tudo indica, teria se desenvolvido um sentimento vigoroso de exaltação do povo inglês após a tentativa de ataque da Invencível Armada em 1588. Graças ao esforço coletivo de defesa pela ausência de tropas regulares, a população parece ter desenvolvido uma ideia de identidade comum em contraste com a do inimigo. Evidentemente, essa ideia emergente de “identidade inglesa” não incluía a Irlanda e o País de Gales, que estavam sob os domínios da mesma Coroa, muito menos a Escócia,

---

<sup>160</sup> Disponível em [http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/country](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/country) consultado em 02 de maio de 2016.

<sup>161</sup> Sobre a formação da identidade moderna calcada na união entre religião e Estado, é exemplar a percepção do filósofo Etienne Balibar, “Theological discourse has provided models for the idealization of the nation and the sacralization of the state, which make it possible for a bond of sacrifice to be created between individuals, and for the stamp of ‘truth’ and ‘law’ to be conferred upon the rules of the legal system. Every national community must have represented at some point or another as a ‘chosen people’”. Etienne Balibar. “The Nation Form: history and ideology”. In.: Etienne Balibar; Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London, Verso, 1991. p. 95

<sup>162</sup> Eric J. Hobsbawn. *Nações e Nacionalismo desde 1790*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1990. p. 90.

<sup>163</sup> J. G. A. Pocock. *The Macchiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. New Jersey, Princeton University Press, 1975. p. ix; 345.

<sup>164</sup> J. G. A. Pocock. *The Macchiavellian...* Op. cit. 344-346.



que na época estava sob o governo de Jaime Stuart VI, este em alguns anos assumiria o trono inglês como Jaime I. Outro elemento que ajudava a conformar o sentimento de exaltação era a publicação de panfletos sobre a ação dos soldados elisabetanos nas guerras, ou sobre o inimigo espanhol.<sup>165</sup> Por fim, um dos instrumentos mais eficazes para forjar tal sentimento, ao menos em Londres, foi o próprio teatro. Segundo a historiadora Margot Berthold, “o teatro deu expressão à confiança em um poder mundial ascendente, cuja esquadra havia derrotado a Invencível Armada. Os atores tornaram-se, nas palavras de Hamlet, ‘as abstratas e breves crônicas do tempo’”.<sup>166</sup>

Shakespeare e seus colegas dramaturgos reforçavam o sentimento identitário não apenas quando retratavam a história da Inglaterra, mas também quando representavam como oposição o inimigo espanhol, assim como outros povos, através de alegorias dramáticas. Em *O Mercador de Veneza*, os pretendentes que acorrem à Belmonte para disputar Pórcia funcionavam como representantes de seus povos de origem. A descrição deles revela a ideia que se forjava sobre as outras “nações” segundo o ideário elisabetano. O príncipe napolitano é descrito como um “verdadeiro potro”, pois os napolitanos eram conhecidos por sua mestria na equitação.<sup>167</sup> O pretendente francês é descrito com trocadilhos que remetem a doenças venéreas e promiscuidade sexual, evocando a sífilis, conhecida como “mal francês”.<sup>168</sup> O nobre alemão é considerado repugnante graças à sua permanente ebriedade. O inglês Falconbridge é descrito como alguém que se veste estranhamente: “penso que comprou o gibão na Itália, os calções na França, o boné na Alemanha e as maneiras em toda a parte” (I, ii, 69-71), ou seja, é criticado por se vestir conforme a moda estrangeira, crítica comum aos ingleses nas obras do período.<sup>169</sup> A descrição do escocês talvez seja a mais política dentre as dos pretendentes alegóricos que não aparecem em cena. Nerissa, aia de Pórcia, afirma que ele recebeu “uma bofetada do inglês e jurou devolvê-la quando estivesse em condições. Creio que o francês ficou como fiador e comprometeu-se a devolver em dobro.” (I, ii, 74-8). Este trecho soa como alusão às desordens nas fronteiras entre Escócia e Inglaterra

---

<sup>165</sup> É neste momento que a Lenda Negra ganha força principalmente para marcar a diferença entre o povo “espanhol” e o povo “inglês”. Ver: William S. Maltby. *The Black ...* Op. cit.

<sup>166</sup> Margot Bertold. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 312.

<sup>167</sup> William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. p. 192, n. 37.

<sup>168</sup> William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. pp. 193-194, n. 51-52.

<sup>169</sup> Drakakis revela que esta crítica ao amálgama de estilos de vestuário continentais, utilizada pelos cavalheiros ingleses pretensamente a despeito da moda em seu próprio país, foi também feita na época por outros dramaturgos como Thomas Nashe e Robert Greene. William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. pp. 195-6, n. 70-71.

em 1596, e à costumeira aliança entre França e Escócia para fazer frente à Inglaterra.<sup>170</sup> Mais sintomáticas são as possíveis alegorias presentes em Shylock, que representa a “nação” judaica, e nos príncipes de Marrocos e Aragão.

### *O Príncipe de Marrocos*

Este personagem só pode ser analisado dentro da relação que possui com outros da mesma categoria dramática nas peças do período, a dos personagens “mouros”. Como vimos, por contraste à formação da identidade inglesa, os dramaturgos não realizavam coletivamente o retrato dramático apenas do inimigo espanhol, mas também de outras “nações”. Curiosamente, o que podemos depreender das representações específicas de judeus, mouros e espanhóis nos palcos é que elas estavam intimamente correlacionadas. Eric Griffin aponta para um tipo de aversão desenvolvida na Inglaterra que ele chama de *hispanophobia*.<sup>171</sup> Para o autor o desenvolvimento desse sentimento não se deu por conta da guerra, mas pelo repúdio à miscigenação entre o povo espanhol, judeu e mouro.<sup>172</sup> Pela secular coexistência na Península Ibérica, os espanhóis eram vistos depreciativamente pelos ingleses como mestiços, disso decorria a correlação na forma como representavam espanhóis, judeus e mouros através de personagens dramáticos.

A apresentação específica de mouros logo despertou interesse nos teatros londrinos. Provavelmente por volta de 1589, foi escrita a peça *A Batalha de Alcazar*, atribuída a George Peele, com inúmeros personagens do norte da África.<sup>173</sup> A proposta era encenar a Batalha de Alcácer-Quibir (1578), travada entre os membros da família dinástica que governava o noroeste africano, com o apoio do rei português Dom Sebastião (1554-1578) a um partido e dos turcos otomanos ao outro.<sup>174</sup> O texto é importante para entendermos algumas questões diplomáticas que os dramaturgos se

---

<sup>170</sup> William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. pp. 196;394.

<sup>171</sup> Eric J. Griffin. *English...* Op. cit.

<sup>172</sup> Griffin em seu trabalho conseguiu juntar elementos válidos para comprovação do sentimento anti-espanhol na Inglaterra da virada do século XVI para o XVII. No entanto, considera o fator étnico como única determinante para a hostilidade. De acordo com as fontes que utilizou em suas próprias análises, podemos perceber que esse sentimento é refletido nos textos geralmente após a deflagração da Guerra Anglo-Espanhola em 1585, conflito que ele estranhamente quase ignora.

<sup>173</sup> *The Batell of Alcazar*. London, printed by Edward Allde for Richard Bankworth, 1594. Para o ano da peça ver: Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British...* Op. cit. Volume II. p. 427.

<sup>174</sup> Um dos melhores estudos sobre esta peça é o de Charles Edelman para. Charles Edelman. ‘Introduction’. In.: Charles Edelman. *The Stukeley Plays. The Battle of Alcazar / by George Peele. The famous history of the life and death of Captain Thomas Stukeley*. Edited by Charles Edelman. The Revels Plays Companion Library. Manchester, Manchester University Press, 2005. pp. 1-57.

propunham a encenar. Na real Batalha de Alcácer-Quibir, a Rainha Elisabete e o monarca português apoiaram facções opostas no conflito. A Coroa inglesa havia auxiliado o partido africano que sairia vencedor em troca de salitre para pólvora a ser empregada contra seus próprios adversários.<sup>175</sup> Os dois governos tornaram-se parceiros comerciais após a vitória, ainda tiveram diante de si a possibilidade de uma aliança militar contra os espanhóis. Logo após a morte de Dom Sebastião na batalha, o Prior do Crato Dom Antonio (1531-1595), que ali havia lutado contra o partido aliado de Elisabete, buscou o apoio da Rainha em sua reivindicação pelo trono português, em oposição a Felipe II. Assim, quando a peça foi possivelmente escrita entre 1588 e 1589, a Inglaterra era aliada tanto de Dom Antonio - que representava Portugal para os ingleses - quanto do partido vencedor que governava Marrocos e havia derrotado o Prior do Crato.

O autor de *A Batalha de Alcazar*, que devido às alianças estabelecidas não poderia depreciar nem portugueses nem a facção moura que os venceu no norte da África, teve que buscar uma solução dramática que acomodasse os antigos rivais em uma descrição positiva de ambos. A solução encontrada foi a de representar o vencedor partido mouro como justo e nobre, e Dom Sebastião como um jovem ingênuo, iludido pelo partido mouro malfeitor ao qual se aliara. Como culpado pela morte do príncipe português, sugeria-se no palco Felipe II. Em uma cena, há a promessa de ajuda militar feita por embaixadores em nome do monarca espanhol a Dom Sebastião, promessa que não seria cumprida e que ficcionalmente levaria ao fracasso a empresa do ingênuo rei português. No entanto, na realidade dos eventos, houve ajuda militar enviada pelos espanhóis, mas não se sabe se esse fato foi intencionalmente ignorado pelo dramaturgo, ou se ele apenas o desconhecia. Detalhes precisos na descrição da batalha indicam que a primeira opção é a mais provável. De qualquer forma, os vilões dramáticos diante da plateia elisabetana era o partido africano derrotado e, claro, Felipe II.

Esta peça inaugurou a farta representação dos mouros na época áurea do teatro renascentista inglês. Tais personagens eram caracterizados com maquiagem a base de óleo e cortiça queimada, as mãos poderiam utilizar a mesma mistura, ou ser cobertas por luvas negras, assim como as pernas eram cobertas por meias da mesma cor.<sup>176</sup> Em geral, suas falas tinham sintaxe exótica e eles eram caracterizados com certo ardor sexual,

---

<sup>175</sup> Charles Edelman. *The Stukeley...* Op. cit. p. 118, n. 29.

<sup>176</sup> Charles Edelman. 'Introduction'. In.: Charles Edelman. *The Stukeley...* Op. cit. pp. 29-30.

sempre viris, às vezes traiçoeiros, outras mais nobres que os cristãos. O público elisabetano fascinava-se. Abdelmelec, o herói da referida peça, digno e cheio de poética humanidade, é o fundador desta linhagem que propiciou a Shakespeare a criação do príncipe de Marrocos em *O Mercador de Veneza* e do protagonista de *Otelo*.<sup>177</sup>

Na Inglaterra, a palavra “Marrocos” (*Morocco*) remontava ao noroeste da África, mas também à palavra “mouro”, principalmente em sua forma italiana *moro*.<sup>178</sup> Dentre os pretendentes de Pórcia, este é o único pelo qual ela manifesta reconhecida aversão à compleição, como na fala em que percebe que ele escolheu a urna errada, portanto, não terá sua mão em casamento: “Espero que todos os que têm a mesma cor escolham-me como ele” (II, vii, 79). Antes mesmo de o ver, calcada na opinião sobre sua origem e cor, Pórcia presume: “Mesmo que tivesse as qualidades de um santo e o aspecto de um diabo, eu o preferia para confessor a tê-lo como marido” (I, ii, 124-126). No entanto, assim que Marrocos aparece em cena, desequilibra a soberba convicção da donzela:

Não me desdenheis por causa de minha tez, libré escura do sol de bronze de que sou vizinho e perto de quem fui criado. Trazei-me o mais branco ser nascido ao Norte, onde o fogo de Febo funde apenas os pedaços de gelo; e por vosso amor, faremos incisões para saber qual o sangue mais vermelho, o dele ou o meu. Posso garantir-vos, senhora, este rosto aterrorizou os bravos. Juro pelo amor que me inspirais que as virgens mais admiradas de nossos climas também o amaram. Não quereria, pois, mudar de cor, a não ser que pudesse com isto conquistar vossos pensamentos, minha gentil rainha.

(**O Mercador de Veneza**, Ato II, cena i, ref. versos 1-12).

Através desta apresentação, Shakespeare mostra as características dos personagens mouros quando eram positivamente representados. A fala tem um estilo nobre, linguagem exuberante, porém não afetada, a bravura militar se expressa em “este rosto aterrorizou os bravos”, e o apelo na afirmação com certo orgulho de que “as virgens mais admiradas de nossos climas também o amaram”.

A prova das urnas que Marrocos enfrenta é a maior expressão do principal tema

---

<sup>177</sup> Edelman compartilha desta opinião de que o príncipe de Marrocos foi composto com exuberante dignidade, considera um erro sua caracterização histriônica na maior parte das montagens contemporâneas de *O Mercador de Veneza*. Charles Edelman. “Introduction” In.: Charles Edelman. *The Stukeley...* Op. cit. p. 31.

<sup>178</sup> William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. p. 164, n. 15.

da peça, a nascente relação promíscua entre religião, dinheiro e amor na modernidade. Como vimos, cada pretendente precisa escolher entre as urnas de ouro, prata e chumbo, para isso deve deixar-se guiar pelo seu entendimento sobre os enigmas apresentados. Vejamos como são eles, nas palavras do próprio Marrocos:

O primeiro [escrínio], que é de ouro, tem esta inscrição: “Quem me escolher, ganhará o que muitos desejam.” O segundo, de prata, traz esta promessa: “Quem me escolher, conseguirá aquilo que merecer.” O terceiro, de chumbo vil, tem uma inscrição tão vulgar quanto seu metal: “Quem me escolher, deve dar e arriscar tudo o que tem”. Como vou saber se estou escolhendo o certo?

(**O Mercador de Veneza**, Ato II, cena vii, ref. versos 4-10).

Marrocos usa expressões religiosas para escolher a urna de ouro:

“Quem me escolher, ganhará o que muitos homens desejam.” Ora, refere-se à dama! Todo o mundo a deseja; dos quatro cantos da Terra vêm para beijar o *relicário* da *santa* mortal que aqui respira. Os desertos da Hircânia, as vastas solidões da imensa Arábia estão, agora, convertidos em grandes caminhos para os príncipes desejosos de visitar a bela Pórcia. O império das águas, cuja cabeça ambiciosa escarra na face do céu, não é barreira bastante para deter os ardores dos estrangeiros; todos a atravessam como um arroio para ver a bela Pórcia. Um destes três escrínios contém sua *celeste* imagem. Será provável que esteja no escrínio de chumbo? Seria um *sacrilégio* ter uma ideia tão baixa; seria um metal vil demais para guardar incluso o *sudário* dela na obscuridade de sua tumba. Pensarei que essa imagem esteja entre os muros de prata que são dez vezes menos apreciados do que o ouro? Oh pensamento horrível! Jamais uma jóia tão rica foi engastada num metal inferior ao ouro. Há na Inglaterra uma moeda de ouro, na qual a figura de um *anjo* está gravada, mas somente é a superfície que está gravada, enquanto que aqui está interiormente, num leito de ouro, deitado um *anjo*.

(**O Mercador de Veneza**, Ato II, cena vii, ref. versos 37-59).<sup>179</sup>

A fala está carregada de significados sobrepostos acerca da política internacional elisabetana, discussões teológicas, reflexões sobre os motivos mercantilistas que

---

<sup>179</sup> Grifos meus.

levaram à Guerra Anglo-Espanhola. Ao utilizar termos como “relicário”, “santa”, “convertidos em grandes caminhos”, “celeste imagem”, “sacrilégio”, “sudário” etc., em relação à urna de ouro com uma falsa imagem em seu interior, Shakespeare forçosamente estava se referindo a um dos principais elementos dos ritos católicos contestados pelos protestantes: o culto às imagens. Neste sentido, a urna funcionaria como um relicário de ouro com uma imagem no interior, mas desta vez a imagem poderia ser a de uma “santa mortal”, a desejada heroína. Ao abrir a urna e encontrar dentro a cabeça de uma caveira, a primeira palavra que Marrocos profere é “inferno”! A cabeça tem em suas órbitas um pedaço de papel em que está escrito:

Nem tudo que luz é ouro,  
Dizer muita vez ouviste,  
Muito homem vendeu a vida  
Só para me contemplar.  
Tumbas d’ouro guardam vermes.

(**O Mercador de Veneza**, Ato II, cena vii, ref. versos 65-69).

A resposta à escolha é clara, “nem tudo que luz é ouro”, principalmente em assuntos religiosos. A referência teatral à idolatria católica provavelmente calava fundo na plateia, pois a iconoclastia da reforma inglesa havia sido presenciada por muitos dos que estavam assistindo à peça. O próprio Shakespeare testemunhou durante a infância a destruição dos vitrais da capela da Guilda próxima à sua casa, onde assistia o rito religioso antes de entrar para a aula no prédio ao lado.<sup>180</sup> As imagens nos vitrais, assim como outra pintada em uma parede que ainda não havia sido coberta com cal branca, muito provavelmente influenciaram a imaginação do filho mais velho dos Shakespeare, e ele pode muito bem ter se inspirado nelas depois para compor suas próprias imagens nos palcos londrinos.<sup>181</sup>

A escolha do príncipe de Marrocos possivelmente referenciava a referida aliança comercial entre a Coroa inglesa e a dinastia vencedora em Alcácer-Quibir.<sup>182</sup> Gustav Ungerer crê que há uma ironia tanto na escolha da urna de ouro quanto na descrição de

---

<sup>180</sup> James Shapiro. *1599: um ano...* Op. cit. pp. 175-179.

<sup>181</sup> James Shapiro faz uma interessante análise sobre a iconoclastia reformista durante a infância de Shakespeare em Stratford-upon-Avon e o impacto nas obras do poeta. As paredes da capela da Guilda na cidade passaram por um processo de retirada da cal e hoje podemos ver vestígios destas imagens pintadas na parede. James Shapiro. *1599: um ano...* Op. cit. pp. 168-201.

<sup>182</sup> Para a aliança entre Elisabete e Marrocos alegorizada na peça, ver: Gustav Ungerer. ‘Portia and the Prince of Morocco’. In.: *Shakespeare Studies*, No. 31 (2003), pp. 89-126.

Marrocos sobre a moeda de ouro com a imagem de um anjo gravada, o príncipe estaria se referindo ao *angel*, uma moeda elisabetana provavelmente fabricada com ouro marroquino ou espanhol.<sup>183</sup> A sobreposição de religião, dinheiro e amor nestes versos fica ainda mais complexa se avaliarmos a possibilidade de que Pórcia seja uma alegoria da própria Rainha inglesa. Segundo alguns autores, Belmonte regida por Pórcia seria alegoria de uma Inglaterra idealizada regida por Elisabete, um reino paradisíaco fechado aos estrangeiros.<sup>184</sup> O que torna ainda mais interessante esta sobreposição hermética de alegorias, típica do teatro elisabetano, é que segundo esta hipótese, os pretendentes de Pórcia também seriam representações dos verdadeiros nobres estrangeiros que cortejaram Elisabete, recusados por ela para que o reino se mantivesse fechado a influências externas.

Eric Griffin crê que o trecho em que esse príncipe se refere ao “império das águas, cuja cabeça ambiciosa escarra na face do céu, não é barreira bastante para deter o ardor dos estrangeiros; todos a atravessam como um arroio para ver a bela Pórcia”, estabelecia para a audiência uma relação direta com a Espanha, e indireta à aliança entre Marrocos e Inglaterra. Felipe II tentou no fim do século XVI cercear o acesso comercial dos ingleses a Veneza pelo Mediterrâneo, o que os teria forçado a rever suas relações com os reinos do norte da África e do Levante na tentativa de furar o bloqueio e continuar comercializando com a cidade. Esta seria uma das causas iniciais para a aproximação entre Elisabete e os vencedores em Alcácer-Quibir.<sup>185</sup> Gustav Ungerer acredita que há uma brincadeira na peregrinação de Marrocos a Belmonte, e que esta tinha como alvo a representação do estreitamento político entre a Rainha Elisabete e o que seria Marrocos para Shakespeare.<sup>186</sup> Para Griffin, é exatamente por esse motivo que Marrocos lança um olhar para Pórcia e outro para o *angel* de Elisabete.<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Gustav Ungerer. “Portia and the Prince of Morocco”. In.: *Shakespeare...* Op. cit. pp. 104-107.

<sup>184</sup> Eric J. Griffin crê que o afastamento dos estrangeiros por Pórcia na peça, assim como a conversão ao catolicismo que ela impinge a Shylock no final, sinalizariam uma nascente xenofobia inglesa paralela à política da pureza de sangue na Espanha, e que o final romântico em Belmonte ainda assim apontaria a existência de excluídos naquele idílio. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 144-149; 164-167. Janet Adelman também entende que Pórcia e a obediência ao desejo de endogamia em Belmonte referenciam Elisabete I e o desejo de uma Inglaterra fechada em si mesma. Janet Adelman. ‘Her Father’s Blood: Race, Conversion, and Nation in *The Merchant of Venice*’. In.: *Representations*, Vol. 81, No. 1 (Winter 2003), pp. 4-30. p. 23. John Drakakis acredita que a plateia elisabetana aprovava o desejo de endogamia do pai de Pórcia e a repelência aos estrangeiros em Belmonte/Veneza. John Drakakis. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *The Merchant of Venice...* Op. cit. pp. 81-87.

<sup>185</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 143.

<sup>186</sup> Gustav Ungerer. ‘Portia and the Prince of Morocco’. In.: *Shakespeare...* Op. cit. p. 103.

<sup>187</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 144.

Se estes estudiosos estiverem corretos, podemos ainda arriscar aqui a dizer que esse trecho não apenas referencia a tentativa da Espanha em levantar uma barreira à Inglaterra no Mediterrâneo, mas também a outras ineficazes de deter as atividades de Elisabete no Atlântico. Apesar dos esforços de Felipe II, a Rainha continuava recebendo, e retribuindo, apoio estrangeiro dos holandeses, dos franceses e dos próprios mouros do norte da África que buscavam fortalecer uma aliança. Mesmo “escarrando na face do céu”, ou justamente por isso, o “império das águas” não poderia impedir Elisabete/Pórcia de receber os “ardores dos estrangeiros” que vinham de todos os cantos do mundo em seu socorro. A propósito, o principal destes auxílios não se acreditava ser mundano, teria vindo através da tempestade que dispersou a Armada em 1588, enviado por Deus, a face do céu escarrada pela herege Monarquia Hispânica na tentativa de ataque ao pretenso partido justo inglês.

Quanto à tentativa de aproximação diplomática do verdadeiro Marrocos em relação à Elisabete, Shakespeare pode ter desejado fazer uma piada interna entre sua companhia e o público no final da cena. Em 1596, a Rainha enviou uma carta aberta ao prefeito de Londres e demais xerifes ou prefeitos do reino em que ordenou a retirada dos negros/mouros (“blackamoors”) da Inglaterra. Na carta, a Rainha afirma que havia muitos deles no reino, e que “considerando o quanto Deus tem abençoado esta terra com o aumento do número de pessoas de nossa própria nação, assim como de qualquer outro país do mundo, [...] o desejo de sua majestade é o de que este tipo de pessoas seja enviado para fora desta terra”, a seguir a carta aponta quem seriam os súditos encarregados de retirar da Inglaterra aqueles *blackamoors*.<sup>188</sup> A carta parece não ter surtido o efeito desejado, pois em 1601 a Rainha enviou outra em que novamente ordena a retirada dos mesmos do reino, que desta vez deveriam ser desembarcados na Espanha ou em Portugal.<sup>189</sup> Não se sabe se nestes reinos seriam vendidos como escravos, ou se apenas eram considerados mais afeitos à Península Ibérica. A crítica Barbara Everett tem uma hipótese bastante plausível. Depois da derrota da Armada, a Inglaterra teria sido vista como uma espécie de asilo para grupos de mouriscos

---

<sup>188</sup> O documento original está disponível na rede, tanto quanto sua transcrição, no site do Arquivo Nacional Britânico: [http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/blackhistory/early\\_times/elizabeth.htm](http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/blackhistory/early_times/elizabeth.htm) consultado em 02 de maio de 2016.

<sup>189</sup>Esta carta também está disponível no site do Arquivo Nacional Britânico: [http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/blackhistory/early\\_times/elizabeth.htm](http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/blackhistory/early_times/elizabeth.htm) consultado em 02 de maio de 2016.



espanhóis, que para lá migraram fugindo de perseguições.<sup>190</sup> Se sua hipótese estiver correta, esta seria uma das razões para os ingleses considerarem o povo espanhol como miscigenado com o mouro. Se Pórcia era associada à Rainha Elisabete no palco, o júbilo final que a heroína shakespeareana exhibe quando Marrocos deixa a cena seria outra piada interna entre dramaturgo e audiência, refletiria a verdadeira opinião que a soberana tinha dos negros expulsos de seu reino naquele mesmo ano, assim como daqueles que tentavam estabelecer uma aliança militar/comercial com ela.

### *O Príncipe de Aragão*

O príncipe de Aragão, outro pretendente que tenta a prova das urnas, é o segundo personagem masculino ibérico escrito por Shakespeare, possivelmente em seguida a Dom Armado no mesmo ano de 1596, se seguirmos a sequência de peças proposta por Martin Wiggins. Há algumas convergências entre Aragão e Armado, o nome do primeiro em inglês elisabetano, “Arragon”, se assemelha à “arrogant” (arrogante), assim como Armado evoca a Armada.<sup>191</sup> As encenações sempre retrataram o fictício príncipe de forma ridícula, enfatizando sua empáfia e afetação, como também aconteceu com Dom Armado.<sup>192</sup> Como o primeiro espanhol retratado por Shakespeare, que antes de se apresentar como ator para a fictícia Corte navarra exclama: “a la Fortuna de la guerra”, Aragão pede auxílio à Fortuna antes de escolher uma das urnas: “Fortuna, responde agora às esperanças de meu coração” (II, ix, 18-19).

Ao ler os enigmas, Aragão é mais objetivo e literalmente mais arrogante que Marrocos, seu duplo dramático. Considera o chumbo um metal vil e sugere que deveria ter melhor aparência antes que alguém arriscasse alguma coisa por ele. Não escolhe o ouro porque seu enigma indicaria “a louca multidão que escolhe de acordo com a aparência, que só entende aquilo que lhe mostram os olhos ofuscados” (II, ix, 24-26). Aragão escolhe a urna de prata. No fim do século XVI, a prata das minas de Potosí invadiu a Europa. A ambição inglesa pela prata impulsionou a Guerra Anglo-Espanhola, Richard Hakluyt desejava o controle do porto de Santos e de São Vicente como ponte para a prata peruana.<sup>193</sup> A última expedição de Francis Drake e John Hawkins, feita em

---

<sup>190</sup> Barbara Everett. ‘Spanish *Othello*: the making of Shakespeare’s moor’. In.: *Shakespeare Survey*, nº 35, 1982. pp. 101-112. p. 104.

<sup>191</sup> John Drakakis. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *The Merchant of Venice...* Op. cit. p. 86.

<sup>192</sup> Griffin chama atenção para a fama de arrogantes que os espanhóis tinham na Europa graças às riquezas americanas. Eric J. Griffin. *English...* Op. cit. p. 147.

<sup>193</sup> Hakluyt sugere: “The Iland of St. Vincent is easely to be wone with men, by meane it is nether manned nor fortified, and being wonne it is to be kept with. This iland and the mayne adjoining doth so abound

1595, tentou um ataque no Panamá em busca dos carregamentos do metal, uma das razões era interromper o fluxo monetário para o soldo do exército de Flandres.<sup>194</sup> Quando o príncipe de Aragão escolhia a urna de prata, a audiência imediatamente o associaria a Felipe II, o verdadeiro príncipe de Aragão, que supostamente teria um império militar financiado pela mesma prata, aquela que determinava o seguimento de suas infinitas guerras.

Na passagem do século XVI para o XVII, pensadores ingleses e franceses passaram a discutir, de certa posição crítica confortável, o quanto os metais preciosos americanos foram maléficis à Espanha, como mostra o historiador Anthony Pagden.<sup>195</sup> Através da análise de alguns trechos de peças de Shakespeare, podemos vislumbrar que este tipo de reflexão também alcançava sutilmente sua obra. Romeu, quando se dispõe a comprar veneno para suicidar-se, procura um boticário e tem o pedido negado devido às leis de Verona. Depois de conseguir convencê-lo, Romeu designa assim o pagamento:

Aí está teu ouro – pior veneno para as almas dos homens.  
Faz mais assassinatos neste mundo injusto  
Que estes miseráveis compostos que tu não podes vender.  
Eu te vendi veneno, tu não me vendeste nada.

(**Romeu e Julieta**, Ato V, cena i, ref. versos 80-83)<sup>196</sup>

Pagden afirma que na época as riquezas das Índias de Castela passavam a ser consideradas pelos ingleses como “cálice envenenado”.<sup>197</sup> Como discutimos no prólogo, em *Tróilo e Créssida* o protagonista ironiza a necessidade da guerra por Helena, compara-a com uma pérola. Com o cuidado para não provocar a autoridade monárquica, típico do autor, Shakespeare de forma implícita estabelece o paralelo entre e a guerra de

---

with victual that it is able to victual infinite multitudes of people, as our people report that were there with Drake, who had oxen, hogges, hennes, citrones, lymons, oranges [...]”. Apud: Sheila Moura Hue. ‘Ingleses no Brasil: relatos de viagem 1526-1608’. In.: *Anais...* Op. cit. p. 11.

<sup>194</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 45-54.

<sup>195</sup> Anthony Pagden. *Lords of All Worlds: ideologies of empire in Spain, Britain and France. c.1500. - c.1800*, New Haven, Yale University Press, 1995. pp. 68-70

<sup>196</sup> “There is thy gold – worse poison to men’s souls,/ Doing more murder in this loathsome world,/ Than these poor compounds that thou mayst not sell./ I sell thee poison; thou hast sold me none”. Em 2013, fiz como exercício intelectual uma tradução de *Romeu e Julieta* para encenação durante o aniversário de 450 anos de Shakespeare, levada a cabo na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo. O trecho transcrito aqui faz parte deste exercício.

<sup>197</sup> “The abandonment of the search for gold and silver by France and Britain quickly changed into a form of triumphalism. The English, who had seriously demanded what purpose God could have had in giving such natural resources to Spain, soon came – as David Armitage has recently shown – to see the mineral wealth of the Indies as a poisoned chalice”. Anthony Pagden. *Lords of all...* Op. cit. p. 68.

Tróia e a Anglo-Espanhola. No último caso, o motivo não seria a beleza de uma mulher, mas as riquezas ultramarinas que fizeram com que “se lançassem mais de mil barcos ao mar, transformando reis coroados em comerciantes”. Mesmo antes de a urna de prata ser escolhida por Aragão, o enigma da anterior revelou que “tumbas de ouro guardam vermes”.<sup>198</sup>

A crítica à valorização do sistema mercantil de então, em que se começava a valorizar exageradamente o aspecto financeiro da existência, de fato está presente em todo o drama elisabetano e jacobiano. *Arden de Faversham*, uma peça de autoria anônima em que Shakespeare pode ter colaborado, trata de uma mulher burguesa que decide matar o marido para substituí-lo por seu amante e unir as heranças envolvidas.<sup>199</sup> A peça *Volpone* de Ben Jonson, poeta amigo e rival de Shakespeare, narra a história de um homem rico que se finge de doente para receber caros presentes de quem deseja tornar-se seu herdeiro.<sup>200</sup> Em nome da fortuna de Volpone, há na trama pai que deserda filho honesto, marido que acusa de prevaricação esposa sabidamente fiel, prisões injustas, e outros eventos. A história também se passa em Veneza, que no fim do século XVI era vista na Inglaterra como símbolo dessa nova, muitas vezes perversa, visão de mundo. Com o mesmo tipo de questionamento ao poder corrosivo do dinheiro, Shakespeare chamou sua peça de *O Mercador de Veneza*.

Para Shakespeare seria difícil associar simultaneamente ouro e prata apenas à Espanha, por isso parece ter preferido associar um ao interesse sensual e místico de Marrocos, e outra ao pecuniário de Aragão, o enigma da urna de prata, “quem me escolher conseguirá aquilo que merecer”, impressiona este último pretendente. Pelo valor dado ao mérito, ele reflete: “E está muito bem dito, porque quem tentará enganar a Fortuna e pretender elevar-se em honras, se não tiver méritos para tanto? [...] Fico com o que mereço” (II, ix, 36-38; 50). Ao abrir a urna, Aragão se depara com a cabeça de um idiota moldada em cera, que está com um olho fechado em uma piscadela. Pórcia debocha da longa pausa de assombro com que ele pontua sua descoberta. Então Aragão exclama: “Que é isto? O retrato de um idiota careteante que me apresenta um rolo? Vou lê-lo. És muito pouco parecido com Pórcia. [...] Nada mais merecia do que a cabeça de

---

<sup>198</sup> O editor John Drakakis afirma que há uma deficiência na métrica desta fala que pode ser entendida como uma crítica à própria poesia, que por mais bonita que seja, também engana e guarda “vermes”. William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. p. 267, n. 69.

<sup>199</sup> *Arden of Faversham*. London, Edward White, 1592. Para a possível colaboração de Shakespeare nesta peça, ver: William Shakespeare. *Collaborative Plays: William Shakespeare...* Op. cit. p. 5.

<sup>200</sup> Ben Jonson. *Volpone*. London, Thomas Thorpe, 1607.

um idiota? É tudo quanto valho? Meus méritos não merecem melhor preço?” (II, ix, 53-55; 58-59). Enquanto a audiência provavelmente ria, o ator lia o que estava escrito:

Provei sete vezes fogo:  
Seja o siso assim provado  
De quem nunca errou na escolha.  
Alguns há que sombras beijam  
E só sombras tem de gozo.  
Há, sei, na Terra imbecis  
Que também são prateados.  
Toma por mulher quem queiras,  
Minha cabeça é a tua.  
Vai-te então: eu te despeço.

(**O Mercador de Veneza**, Ato II, cena ix, ref. versos 63-71).

Na fala outra vez está presente a maior parte das questões que Shakespeare lidou quando se propôs a retratar a Espanha. As primeiras três linhas retratam a tentativa de ataque de Felipe II em 1588. Como vimos no caso de Pedro de Valdés, estava se tornando comum a ideia de que os espanhóis tiveram o orgulho rebaixado na malfadada experiência da Invencível Armada. As duas linhas seguintes insistem tema e incluem outro, o da frustração amorosa. É possível que o trecho seguinte, “Há, sei, na Terra imbecis / que também são prateados” intensificasse o riso pela associação entre a prata de Potosí, justificativa para a criação da vencida Invencível Armada, e o verdadeiro Rei de Aragão, Felipe II, um “idiota” “prateado”. As três últimas linhas retomam o aspecto de amante frustrado, mas agora com conotação fortemente sexual, pois no original lê-se: “Take what wife you will to bed / I will be ever be your head / So be gone: you are sped”. Em um sentido mais preciso, o trecho significa também algo como: “Toma a esposa que queira para a cama/ Serei sempre sua cabeça / Então vá: você está expelido”. Segundo Drakakis, cabeça nesta fala se refere também ao órgão sexual masculino, o que daria à última frase um claro significado de ejaculação. Aragão, além de ter um órgão sexual idiotizado, ejacularia precocemente.<sup>201</sup> Piadas com conotações picantes eram um dos motivos que atraíam multidões aos teatros elisabetanos.

Com esse príncipe, Shakespeare inaugura um modelo que seguirá nas caracterizações de todos seus personagens ibéricos masculinos: o de amante frustrado.

---

<sup>201</sup> William Shakespeare. *The Merchant ...* Op. cit. p. 277, n. 71.

Depois dele, a maior parte dos outros também terá outra condição distinguidora, serão militares vitoriosos. Na composição de Dom Armado em *Trabalhos de Amor Perdidos*, o poeta já havia esboçado o modelo, aquele se mostra um militar gabola, mas não vitorioso, além de ser um provável amante frustrado, pois começa a peça com sua amada Jaqueneta preferindo Costard a ele. No fim do texto, para lhe dedicar amor, ela lhe impõe como trabalho um ano de esforço na agricultura, e como sugere o título da peça, esse será um trabalho de amor perdido. Em Aragão, Shakespeare estabelece de forma mais precisa a característica de amante fracassado que dará aos seus personagens ibéricos. Talvez esta fosse outra referência codificada dirigida aos bem informados da Corte a Felipe II.

Enquanto agonizava sua primeira esposa, a Rainha Maria Tudor, Felipe II, que na época era Rei consorte da Inglaterra, presumia acertadamente que sua jovem cunhada Elisabete ascenderia ao trono após a morte da irmã. Felipe se adiantou e em missiva secreta cortejou a jovem princesa em casamento, como afirma Fernand Braudel: “o pedido fora-lhe feito, com a maior sinceridade do mundo, em outubro de 1558, mas Isabel declinou as antecipações”.<sup>202</sup> A representação direta da Rainha como personagem era proibida nos palcos, sempre que se desejava elogiá-la, os poetas da cena precisavam fazê-lo através de códigos e alegorias. Como vimos, há a hipótese de que Pórcia seja em parte uma representação alegórica da soberana, e de que o assédio de seus pretendentes seja outra sobre a corte que príncipes europeus lhe fizeram. Assim, como Marrocos pode simbolizar a aproximação diplomática que o governo marroquino tentava com Elisabete, não nos parece improvável que Aragão também referencie a tentativa malfadada de Felipe II em cortejá-la. Parte do público se divertiria simplesmente ao perceber a frustração amorosa de Aragão em relação a Pórcia, outra ao lembrar-se da corte em segredo que Felipe II fez à Elisabete. Se realmente houve a alusão intencional, alguém que certamente riria nesta cena seria Sir Henry Carey, 1º Barão de Hunsdon, Lorde Camareiro e patrono de Shakespeare até sua morte no verão de 1596. Sir Henry era uma das pessoas mais íntimas da Rainha, primo por parte de mãe e, segundo rumores da época, meio-irmão por parte de pai.<sup>203</sup> Ao que tudo indica, era um homem alegre, direto, gostava e proferia brincadeiras obscenas, procurou junto ao genro, Lorde

---

<sup>202</sup> Fernand Braudel. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na época de Felipe II*. São Paulo, Martins Fontes, 2 vols. 1983. Vol. II. p. 323.

<sup>203</sup> Segundo Honan, corriam histórias de que Henry Carey era filho ilegítimo de Henrique VIII com Maria Bolena (c.1499-1543), irmã de Ana Bolena (c. 1501-1536), mãe da Rainha Elisabete. Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 251.

Almirante Charles Howard, estruturar o meio teatral elisabetano, sob suas patronagens cresceram as duas mais importantes companhias da época, os *Homens do Lorde Camareiro* e os *Homens do Lorde Almirante*. Parece ter sido o tipo de patrono nobre que os atores gostavam, além de possibilitar proteção, possivelmente permitia certa aproximação. Embora Sir Henry tenha morrido antes ou durante a escrita do texto, Shakespeare pode ainda ter tentado agradar com a referida piada à facção do antigo patrono e de seu filho, Sir George Carey, que no ano seguinte retomaria o lugar do pai na patronagem do grupo. É possível que pai ou filho tivessem confidenciado ao dramaturgo, ou a outros próximos a ele, sobre a recusa de casamento dada por Elisabete a Felipe II, e que ele a tenha referenciado de forma alegórica na peça.<sup>204</sup>

O riso durante a ridicularização de Aragão como pretendente enfadonho cumpria uma função catártica na audiência londrina. Aquela guerra durava uma década, e desde o ano anterior se esperava nova ameaça. No outono de 1596, a Armada espanhola se reorganizava para novo ataque à Inglaterra, mas como veremos, o mau tempo prejudicou os planos de Felipe. Quando a população inglesa soube desta nova tentativa abortada, sobressaltou-se e passou a temer outra ainda mais vigorosa para o próximo ano.<sup>205</sup> Se as primeiras apresentações da peça ocorreram na primeira metade de 1597, o público presente sentia angústia pelo que poderia acontecer nos meses que se seguiriam. O riso em relação à Aragão não era apenas catártico, mas também canal para extravasar a apreensão que o perigo renovado trouxera.

Ao final de tudo, é possível que a audiência se deliciasse com os equívocos de Aragão na peça. O personagem, depois de se ver como um “idiota” “prateado”, decide abandonar Belmonte: “Quanto mais aqui ficar, mais farei papel de imbecil. Vim para fazer minha corte com uma cabeça de tolo, mas, parto com duas. Adeus, meu encanto! Mantereí meu juramento e suportarei pacientemente minha desgraça” (II, ix, 72-77). Esta é outra fala que possui dois significados sobrepostos, o do malfadado ataque de Felipe II aos ingleses e a representação da fama de traiçoeiros dada aos espanhóis.

---

<sup>204</sup> MacCaffrey afirma que Sir Henry Carey no posto de Lorde Camareiro era o nobre mais bem informado e fofoqueiro da Corte elisabetana, o que poderia favorecer sobremaneira ao dramaturgo de quem era patrono. Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p.126. Park Honan faz uma descrição vívida do velho Barão de Hunsdon, um home que tinha o “costume de dizer ‘palavrões e obscenidades’ [...] não escondia suas loucuras e tinha um admirador leal e vigoroso no velho e empedernido James Burbage [fundador da companhia de Shakespeare], a desafiar a lei com suas vozes e bebidas. A intervenção de Hunsdon salvou o Theater mais de uma vez de vozes hostis no Conselho Privado”. Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 251.

<sup>205</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 123-124. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 143-144.

Quanto ao primeiro, a plateia lia nas entrelinhas que quanto mais Aragão/Felipe II tentasse “ficar” na Inglaterra de Pórcia/Elisabete mais faria “papel de imbecil”. Em relação ao segundo, a promessa jurada de não cortejar outra mulher para esposa soaria como vazia e passível de não se cumprir, pois o próprio rolo diz: “Toma por mulher quem queiras”, permissão que as urnas de ouro e de chumbo não dão a seus eleitores e que contraria o juramento feito.

#### 2.4 Shylock – “o judeu”.

O judeu Shylock é uma das figuras mais importantes da peça, o sucesso entre o público elisabetano é atestado pelo título com que o texto foi registrado para impressão na *Stationers Company* em julho de 1598: *a book of the Merchaunt of Venyce or otherwise called the Iewe of Venyce*.<sup>206</sup> Ao que tudo indica, Shylock, embora seja um dos personagens mais cômicos criados pelo poeta, e também um dos mais trágicos, não foi escrito para ser interpretado pelo bufão da companhia, Will Kempe (c. 1560-1603). Alguns prefixos de fala para outro personagem, Lancelote, designam-no como “clown” (bufão, palhaço), o que sugere que este tenha sido escrito para Kempe.<sup>207</sup> Isso é importante para percebermos que Shylock originalmente não foi pensado como bufão pelo dramaturgo. A julgar por algumas de suas falas, o personagem é mais afeito a um dos tipos presentes nas moralidades medievais: o Vício. Os prefixos de fala, quando evidenciam que Shakespeare tinha em mente determinado ator para o papel, ou a função que o personagem teria no espetáculo, indicam que dramaturgo e público apreciavam a sobreposição entre ator, tipo dramático e personagem com suas particularidades.<sup>208</sup> Shylock em muitos dos prefixos de fala é chamado apenas de “o judeu” (“the jew”).

#### *Roderigo Lopez*

Em 1594, a atenção dos londrinos estava depositada sobre o julgamento de um

---

<sup>206</sup> Edward Arber (Ed.). *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London: 1554-1640*. Edited by Edward Arber. New York, Peter Smith, 5 vol., 1950. Volume 3, p. 39b. *Stationers Company* era o órgão que registrava títulos para impressões, garantia uma espécie de direito de publicação.

<sup>207</sup> Shakespeare geralmente tinha em mente os atores que fariam os principais personagens, muitos destes eram escritos para explorar os talentos de cada membro da trupe, nesta época o bufão era Will Kempe. No primeiro *Quarto* de *Muito Barulho por Nada*, Kempe é apontado em prefixos de fala para Dogberry, o personagem mais cômico da peça. Os primeiros *Quartos* de ambas as peças, o de *O Mercador de Veneza* e *Muito Barulho por Nada*, foram impressos em 1600, provavelmente a partir dos manuscritos de Shakespeare, funcionam como fontes para tentarmos entender como funcionava a cabeça do dramaturgo quando pensava na relação ator/personagem. John Drakakis. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. p. 113; John Drakakis. ‘The Quarto of 1600, Its Instabilities, and Editorial Practice’. William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. pp. 417-431. p. 423.

<sup>208</sup> John Drakakis. ‘The Quarto of 1600, Its Instabilities, and Editorial Practice’. William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. pp. 417-431. p. 431.

judeu português, Roderigo Lopez, físico da Rainha Elisabete.<sup>209</sup> Ao que tudo indica, Lopez se indispôs com o Conde de Essex, que o acusou de envolvimento em um golpe armado pelos espanhóis para assassinar a monarca.<sup>210</sup> O físico era associado à facção de Robert Cecil (1562-1612) e seu pai William Cecil, Lorde Burghley. Essex insistiu por meses na acusação do judeu português, protegido pelos Cecil, mas estes por fim tiveram que ceder e permitir a prisão de Lopez e outros dois envolvidos ibéricos para a investigação do caso. O investigador William Wade (1546-1623) era um puritano especialista em conseguir confissões em crimes religiosos ou de traição por meio de torturas. Wade, ao inquirir um dos encarcerados no caso de Lopez, utilizou um método de tortura psicológica em que dois cúmplices são interrogados em salas contíguas, enquanto o investigador joga um contra o outro, forçando a delação mútua. Sintomaticamente, este método era chamado de “prisioneiro espanhol”.<sup>211</sup> A tentativa não funcionou com o segundo investigado, mas diante de um instrumento de tortura, Wade conseguiu o que desejava.

A julgar pelo estudo da historiadora Dominic Green no qual nos baseamos, antes de interrogar Roderigo Lopez, Wade combinou as duas confissões para conseguir uma acusação mútua de que o judeu estaria envolvido em golpes que atentariam ao mesmo tempo contra a vida de Antonio Pérez, Dom Antonio e Rainha Elisabete.<sup>212</sup> O inquiridor teria associado as informações obtidas com a intenção de criar um plano regicida que não respingasse em alguém da Corte, omitiu dados que implicariam os Cecil, e por fim decidiu inquirir Lopez. Com avanços e retrocessos em argumentos inteligentes de ambas as partes, Wade finalmente extorquiu uma confissão em que o judeu português assumiu ter sido sondado para envenenar a Rainha com um xarope, que seria encaminhado a ela por outro dos acusados. Após a entrega, Lopez receberia de Felipe II o pagamento em forma de diamantes e rubis. No entanto, o acusado afirmou que o frasco não conteria veneno, sua intenção era a de saber até onde o plano iria, e que quando recebesse o pagamento prometido, o mostraria à Rainha para delatar todo o caso. Segundo Green, Lopez estava através desta confissão armando uma jogada mais astuta que a de seu investigador, pois como físico pessoal da Rainha, ele era um dos únicos a

---

<sup>209</sup> A maior atribuição do físico era a de cuidar da saúde de seus atendidos.

<sup>210</sup> Para o fascinante processo de acusação e defesa de Roderigo Lopez, utilizamos o bem documentado estudo: Dominic Green. ‘The Spanish Prisoner’. In.: *The Double Life of Doctor Lopez: Spies, Shakespeare and the Plot to Poison Elizabeth I*. London, Century, 2003. pp. 256- 274.

<sup>211</sup> Dominic Green. ‘The Spanish Prisoner’. *The Double Life of Doctor ...* Op. cit. p. 265.

<sup>212</sup> Dominic Green. ‘The Spanish Prisoner’. *The Double Life of Doctor ...* Op. cit.



saber que ela se recusava a ingerir qualquer tipo de xarope, mesmo algum indicado por ele, justamente por temer envenenamentos. Sua confissão seria uma mensagem cifrada à Elisabete, mostraria que fora feita sob coerção, pois apenas os dois saberiam que o regicídio através de um xarope seria impossível.<sup>213</sup>

A mensagem cifrada, se ela realmente existiu, pode não ter sido decodificada por Elisabete, pois pouco tempo depois Lopez foi executado em praça pública. Na Corte, muitos acreditavam em sua inocência, dentre eles o próprio Lorde Burghley.<sup>214</sup> A Rainha possivelmente também acreditava na falta de culpa daquele que havia muitos anos era seu físico pessoal, pois permitiu que toda a herança dele fosse destinada à mulher e filhos. Lopez e sua família eram conversos, mas poucos acreditavam que ele não praticava o judaísmo em segredo. Uma multidão ocorreu ao enforcamento e entendeu como ironia sua afirmação final de que era inocente, que amava a Rainha tanto quanto a Jesus Cristo. Segundo Greenblatt, Lopez morreu em meio a risadas.<sup>215</sup>

### *O Judeu de Malta*

A agitação social londrina durante o julgamento e execução do físico fez com que novamente fosse encenada uma peça de Marlowe chamada *O Judeu de Malta*.<sup>216</sup> Provavelmente escrita em 1589, a peça narra a história do rico judeu Barrabás que vive na ilha de Malta durante um ataque dos turcos.<sup>217</sup> Como veremos na discussão sobre *Otelo*, “turcos”, assim como judeus e mouros, eram retratados em peças frequentemente correlacionados a espanhóis. A semelhança entre a ilha de Malta sob um ataque marítimo turco e a ilha inglesa sob um ataque marítimo espanhol, era por demais óbvia para não ser logo notada pela audiência um ano após o episódio da Invencível Armada. Na trama, a fim de efetuar o pagamento exigido pelos inimigos, o governador de Malta decide confiscar metade da fortuna dos judeus, entre esses os que questionassem a medida deveriam entregar todo seu dinheiro. Obviamente, Barrabás, antes de saber desta última determinação, é o primeiro a refutar a decisão. Depois de perder sua fortuna, o protagonista cria situações em parceria com seu escravo mouro Ithamore, cheias de humor cáustico, para tentar reavê-la. Dentre as diatribes, Barrabás assassina a

---

<sup>213</sup> Dominic Green. *The Double Life of Doctor ...* Op. cit. pp. 269-272.

<sup>214</sup> Dominic Green. *The Double Life of Doctor ...* Op. cit. p. 273.

<sup>215</sup> Stephen Greenblatt. *Quando Shakespeare...* Op. cit. p. 282.

<sup>216</sup> Christopher Marlowe. *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*. London, printed by J. B. For Nicholas Vavasour, 1633.

<sup>217</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British ...* Op. cit. Vol. II. p. 466.

própria filha por ela ter decidido se tornar uma freira, além disso, aproveita a oportunidade para envenenar todas as outras do convento. Por fim, o escravo, que simboliza os mouros já em seu nome *Ithamore*, trai o judeu Barrabás, que por seu turno trai os católicos malteses e por isso é morto ao final. Na peça, o governador de Malta chama-se Fernese, alusão direta ao Duque de Parma, Alexandre Farnésio, o comandante militar mais temido pelos ingleses em 1588.<sup>218</sup>

Um fictício Maquiavel abre *O Judeu de Malta*, graças a esse dado Eric Griffin acredita que a peça discute através da trama a obra do verdadeiro Maquiavel (1469-1527), discussão proposta por Marlowe em referência ao que acontecia em Londres à época.<sup>219</sup> Desde o fim dos anos 1580, emergia certo descontentamento com a política da Coroa em relação aos imigrantes. Levas de súditos deixavam o interior do reino para viver em Londres naqueles anos difíceis graças à guerra contra a Espanha, peste etc., convergindo com protestantes exilados de reinos continentais que também se estabeleciam na capital inglesa.<sup>220</sup> Em 1593, um texto chamado *O Libelo da Igreja Holandesa* (“The Dutch Church Libel”) foi pregado nas paredes externas de um templo para imigrantes, pregando contra a permanência de protestantes estrangeiros em Londres.<sup>221</sup> Marlowe foi considerado o suspeito autor e logo uma ordem de prisão foi emitida. Nada foi concluído sobre sua participação na escrita de *O Libelo da Igreja Holandesa*, mas, coincidentemente ou não, ele foi assassinado dez dias depois, supostamente na briga pela conta em uma taverna.<sup>222</sup>

Marlowe parece ter se inspirado nesta crise que envolvia imigrantes para escrever *O Judeu de Malta*, Barrabás seria um imigrante em Malta, representante de todos os estrangeiros que colocavam em risco o equilíbrio social. Com tal panorama em mente, podemos levantar uma questão: se Barrabás era um imigrante, de onde seria? Na

---

<sup>218</sup> No discurso de Tilbury em 1588, em que a Rainha se dirigiu às tropas inglesas para dar-lhes ânimo a fim de continuar a luta contra o inimigo, a soberana promete que não deixará Parma ou a Espanha adentrar as fronteiras de seu Reino. Janet M. Green, estudiosa da linguística inglesa renascentista, concluiu que este específico discurso foi escrito pela mão da própria Rainha, e que ela escolheu minuciosamente cada palavra para surtir o efeito que desejava sobre os soldados. Parma é o único nome mencionado, o que sugere que era o mais temido naquela guerra, era necessário incutir coragem nos soldados em relação a ele. Janet M. Green. "I My Self": Queen Elizabeth I's Oration at Tilbury Camp'. In.: *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 28, No. 2, Summer, 1997. pp. 421-445. Geoffrey Parker comenta que até mesmo o respeitado Conde de Leicester (1532-1588), Frances Drake e Walter Raleigh admitiram temer o poder do Duque de Parma e seu exército. Collin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. pp. 2; 54; 253.

<sup>219</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 97-134.

<sup>220</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 98-109.

<sup>221</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 99.

<sup>222</sup> Judith Cook. *The Golden Age of the English Theatre*. Sydney, Simon & Chuster, 1995. pp. 89-101.

opinião de Griffin, Barrabás seria um marrano. Os judeus expulsos da Espanha em 1492 migraram para diversas regiões, dentre elas a ilha de Malta, e nesta diáspora, através de uma rede criada para interligar as regiões para onde migraram, transformaram o castelhano em uma língua comercial na Europa.<sup>223</sup> Barrabás fala frases em diversos idiomas, mas aquelas em que fala castelhano ganhariam mais força pelo contexto histórico. Além disso, o confisco de sua fortuna judaica pode ser uma referência à ação da Inquisição espanhola sobre os bens dos judeus.<sup>224</sup> A Inquisição era vista como um dos detonadores da revolta nas Províncias Unidas contra o governo de Felipe II, assim como para o apoio dado por Elisabete aos rebeldes.<sup>225</sup> Historicamente, a depreciação da Inquisição também funcionava como um dos pilares de sustentação para o crescimento da Lenda Negra na Inglaterra.<sup>226</sup> A plateia provavelmente associaria o confisco da fortuna de Barrabás à poderosa instituição eclesiástica na Espanha, contribuía para isso a informação de que o fictício governador de Malta se chamava Fernese, governador de Flandres naquela época, comandante do exército na luta contra as Províncias Unidas.<sup>227</sup>

Em relação à discussão na peça sobre as teorias maquiavélicas, Griffin acredita que a proposta de Marlowe foi a de refletir sobre a imagem que o florentino tinha na sociedade inglesa e do que sua obra realmente tratava. Barrabás, em suas atrocidades, seria alegoria da forma como Maquiavel era interpretado pelos elisabetanos, seu nome em inglês, *Machevil*, soaria como trocadilho para “make evil”.<sup>228</sup> Já as ações políticas de Fernese contra o judeu refletiriam as teorias do florentino sobre o bom governo. Fernese, ao restringir a ação dos imigrantes judeus e confiscar metade de sua fortuna adquirida à custa de operações financeiras, soaria como um conselho de ação do próprio Marlowe ao governo elisabetano quanto aos imigrantes em Londres.<sup>229</sup> O texto de *O Libelo da Igreja Holandesa*, que acreditou-se ter sido escrito por ele em 1593, alguns anos depois da escrita da peça, também asseverava que aqueles imigrantes protestantes agiam como judeus ao explorar os ingleses.<sup>230</sup> Griffin acredita que o conselho de ação de Marlowe foi inspirado pelo conhecimento sobre a decisão de Fernando de Aragão

---

<sup>223</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 119.

<sup>224</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 122-123.

<sup>225</sup> William S Maltby. *The Black Legend ...* Op. cit. p. 31.

<sup>226</sup> William S Maltby. *The Black Legend...* Op. cit.

<sup>227</sup> Um panfleto popular entre os ingleses chamado *Uma Figa para um Espanhol* (“A Fig for a Spaniard”), publicado entre 1591 e 1592, narra a queima de judeus nas fogueiras enquanto a Inquisição se apropriava de suas fortunas. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 115.

<sup>228</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 126.

<sup>229</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 134.

<sup>230</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 98-103.

(1452-1516) em expulsar e confiscar os bens dos judeus em 1492. Não à toa, Fernando de Aragão era avô do verdadeiro Alexandre Farnésio, representado na peça e admirado por Maquiavel, também presente no palco.<sup>231</sup> Além disso, a referência dramática ao Duque de Parma ganhava ainda mais força pelo temor que ele despertava na Inglaterra como comandante do exército de Flandres. O Duque era tão temido quanto admirado pelos ingleses, estes lotavam as galerias do teatro para ver a peça encenada logo após a derrota da Invencível Armada, como também quando foi retomada para aproveitar o interesse público despertado pela investigação de Lopez.<sup>232</sup>

Shakespeare provavelmente esteve presente na execução do físico em 1594, ou ao menos ouviu falar sobre as condições em que ela se deu. Stephen Greenblatt acredita que o dramaturgo se comoveu com a situação injusta em que Lopez foi condenado, e que o riso despertado por suas últimas palavras calaram fundo na alma do poeta.<sup>233</sup> Certamente, Shakespeare também acompanhou a retomada da peça *O Judeu de Malta*, em que Marlowe pregaria a expulsão ou controle dos imigrantes protestantes que a Coroa recebia e apoiava, talvez tenha atuado como ator, pois ela foi apresentada também por sua companhia em 1594.<sup>234</sup> Foi para a mesma plateia que riu de Lopez enquanto ele agonizava alegando inocência, a que lotava os teatros para ver as humilhações de Barrabás por Farnese em *O Judeu de Malta*, que Shakespeare escreveu essa peça, talvez para marcar seu próprio ponto de vista, cujo subtítulo original era *O Judeu de Veneza*.<sup>235</sup>

Os judeus foram expulsos da Inglaterra em 1290, embora alguns acorressem

---

<sup>231</sup> Griffin considera que a figura de Fernando de Aragão é um dos elementos na composição do personagem Fernese. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 126-129.

<sup>232</sup> A peça foi apresentada muitas vezes em 1594. Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Vol. II. p. 467.

<sup>233</sup> Greenblatt acredita também que o sucesso de *O Judeu de Malta* e a maldade de seu protagonista influenciaram diretamente o julgamento de Lopez e o riso do público em sua execução, as pessoas teriam agido como se estivessem no teatro assistindo a punição dada a Barrabás. Talvez Shakespeare tenha desejado apontar o caráter injusto desta associação e para isso tenha usado o mesmo veículo de Marlowe, o teatro. A ideia de justiça está presente no clímax de *O Mercador de Veneza*. Greenblatt, Stephen. *Como Shakespeare...* Op. cit. pp. 260-293.

<sup>234</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Vol. II. p. 467.

<sup>235</sup> Clara Calvo e Jesus Tronch chamam a atenção para o fato de que foram construídos na mesma década de 1570 o primeiro teatro público, *O Teatro*, pela companhia de James Burbage (a qual Shakespeare integraria posteriormente), e o primeiro cadafalso para execuções públicas em Londres. Ambas as construções tinham algo em comum: a espetacular exibição de mortes. A mesma plateia que assistia às execuções se amontoava no teatro para ver outras mortes nas peças. Clara Calvo; Jesus Tronch. 'Introduction'. In.: Thomas Kyd. *The Spanish Tragedy*. Edited by Clara Calvo and Jesús Tronch. Arden Early Modern Drama. London, Bloomsbury, 2013. pp. 1-112. p. 17.

posteriormente ao reino como conversos.<sup>236</sup> Em meados do século XVI, Henrique VIII tentou uma aproximação com os rabinos italianos para justificar, pelo velho testamento, seu divórcio com Catarina de Aragão (1485-1536), mas aqueles foram inflexíveis e não concordaram com a interpretação do monarca. Como afirma Léon Poliakov, “o episódio contribuiu para a implantação dos estudos hebraicos na Inglaterra, onde, como em outros lugares, os humanistas entusiasmavam-se nessa época com a língua sagrada. Em consequência, alguns judeus convertidos, vindos do Continente, serviram-lhes de professores”.<sup>237</sup> Havia alguns convertidos na Inglaterra durante a época de Marlowe e Shakespeare. As peças de ambos contêm representações do povo muçulmano através de Ithamore e Marrocos; do povo judeu em Barrabás e Shylock; e dos cristãos, que são quase todos os outros personagens nas duas peças. Ambas se passam no Mediterrâneo e mostram a diversidade cultural desta região no imaginário social elisabetano. As duas possuem personagens espanhóis que são mostrados depreciativamente, e em ambas o judeu central parece evocar os judeus expulsos por Fernando de Aragão, sobrepostos àqueles punidos pela Inquisição. Por último, em ambas as peças os judeus perdem suas fortunas para um Estado católico.

A diferença entre Barrabás e Shylock é que o primeiro é personagem de uma comédia de humor cáustico, em que o público muito provavelmente adorava suas maldades e castigo, enquanto o segundo soa como personagem trágico em uma comédia incômoda. Shakespeare criou um profundo abismo na psicologia trágica de Shylock, contrastante com a maldade quase infantil de Barrabás. Como dissemos, o poeta não só pensava em personagens quando escrevia seus textos, mas também em funções dramáticas que seus atores poderiam exercer. Na maior parte dos prefixos de fala, Shylock é apontado apenas como “judeu”, um tipo que provavelmente estava presente nas moralidades e autos do teatro popular imediatamente anterior ao de Shakespeare. No entanto, o personagem é chamado pelos outros como “Shylock”, o que reflete que nele convergiam ao mesmo tempo o tipo do “judeu” e características próprias profundas na intenção de humanizá-lo. O protagonista de Marlowe gosta de ostentar a realização de maldades como fruto de sua própria natureza judaica, mas o judeu de Shakespeare tem um motivo específico para seu ódio: o desprezo com que os cristãos o tratam.

### *O contrato e a multa*

---

<sup>236</sup> Léon Poliakov. *De Cristo aos Judeus da Corte: história do anti-semitismo vol. I*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979. pp. 175-176.

<sup>237</sup> Léon Poliakov. *De Cristo ...* Op. cit. p. 176.

Ao insistir na libra de carne do devedor Antonio, Shylock é instado a perdoar-lhe a dívida e poupar-lhe a vida. O judeu se nega a aceder ao pedido, replica quando querem saber para que ele desejaria um pedaço da carne de Antonio:

Para cevar os peixes. Se para mais nada servir, alimentará minha vingança. Ele me cobriu de opróbrio, impediu-me de ganhar meio milhão; riu-se de minhas perdas, ridicularizou meus amigos, esquentou meus inimigos; e, que razão tem para fazer tudo isto? Sou um judeu. Então, um judeu não possui olhos? Um judeu não possui mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pelos mesmos alimentos, ferido com as mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, aquecido e esfriado pelo mesmo verão e pelo mesmo inverno que um cristão? Se nos picais, não sangramos? Se nos fazeis cócegas, não rimos? Se nos envenenais, não morremos? E se vós nos ultrajais, não nos vingamos? Se somos como vós quanto ao resto, somos semelhantes a vós também nisso. Quando um cristão é ultrajado por um judeu, onde coloca ele a humildade? Na vingança. Quando um judeu é ultrajado por um cristão, de acordo com o exemplo cristão, onde deve ele colocar a paciência? Ora essa, na vingança! A perfídia que me ensinais, eu a colocarei em prática e ficarei na desgraça, se não superar o ensino que me destes.

(**O Mercador de Veneza**, Ato III, cena i, ref. versos 48-66).

A hipótese levantada por Greenblatt, de que Shakespeare teria se comovido com a morte pública de Lopez em meio a risadas, faz sentido se pensarmos que nesta fala o dramaturgo distingue vigorosamente sua criação da caricatura anterior feita por Marlowe, é um trecho da peça em que o judeu parece propor um espelho para que a cristandade pudesse ver sua hipocrisia refletida.

Por um lado, um dos temas centrais do texto parece ser a indiferenciação entre as raças, todas elas compartilhando da mesma paixão, do mesmo sangue, como afirma Shylock. A diferença entre um indivíduo e outro é mostrada como algo cultural, Marrocos afirma que possui sangue tão vermelho quanto o homem mais branco do norte; Aragão tem horror a ser misturado com as “multidões bárbaras”; quando Pórcia adentra o tribunal (disfarçada como estudioso de leis para determinar a questão da libra de carne), questiona quando olha para Shylock e Antonio: “Quem é o mercador e quem é o judeu?” (IV, I, 170). Com esta pergunta, Shakespeare talvez tenha desejado mostrar que

a heroína não percebe a diferença entre eles, talvez porque esta não existisse. Com o decorrer da peça, o poeta parece ter ido além e provocado a reflexão sobre o seguimento por cristãos da lei do “olho por olho”, presente no Velho Testamento, e até onde estes praticariam a misericórdia e amor pregados no Novo Testamento, do qual se orgulhavam tanto. Por outro lado, a diferenciação entre os povos também parece dialeticamente ser outro dos temas centrais na peça.

Os verdadeiros judeus em Veneza viviam em situação peculiar, enclausurados à noite, realizavam seus negócios durante o dia.<sup>238</sup> Os cristãos não podiam ter acesso ao gueto depois do anoitecer, uma medida veneziana que também buscava proteger os próprios judeus. Alguns destes foram autorizados a morar em outras regiões da cidade, eram os ricos sefaradis espanhóis ou seus descendentes.<sup>239</sup> Alguns dados na peça evidenciam que Shylock não vive no gueto, os cristãos tem acesso livre à casa do personagem para escoltar sua filha em fuga, tudo parece ocorrer à noite, ela foge disfarçada como rapaz com um porta-archote. Se Shakespeare estivesse bem informado e atento à realidade do gueto, como estava em relação ao Rialto, área financeira citada em condições precisas na peça, Shylock provavelmente foi pensado como um judeu sefaradi, ou seja, de origem espanhola, mesmo que remota. Outros diferentes elementos sutis poderiam associá-lo à Península Ibérica enquanto o público assistisse ao espetáculo. A morte de Roderigo Lopez pode não apenas ter influenciado na composição da peça, mas também ter sido evocada. Segundo Drakakis, isso é o que ocorre quando o personagem Graciano percebe que nenhuma súplica poderia abalar a decisão de Shylock e afirma:

Teu espírito mesquinho animava outrora um lobo que foi enforcado pela morte de um homem e cuja alma feroz, desprendida da forca, quando ainda estavas no ventre de tua mãe profana, introduziu-se em ti. Teus desejos são os de um lobo: sanguinários, famintos e rapaces.

(**O Mercador de Veneza**, Ato IV, cena i, ref. versos 132-137).

Esta hipótese está calcada na origem da palavra “lobo”, em latim *lupus*, muito próxima a *Lopez*.<sup>240</sup> Após a execução deste, o estudioso retórico contemporâneo de Shakespeare,

---

<sup>238</sup> Sobre a vida dos judeus em Veneza na época de Shakespeare, ver: Richard Sennet. “O Medo do Contato: o gueto judeu na Veneza renascentista”. In.: Sennet, Richard. *Carne e Pedra: o corpo...* Op. cit.

<sup>239</sup> Richard Sennet. “O Medo do Contato: o gueto judeu na Veneza renascentista”. In.: Richard Sennet. *Carne e Pedra: o corpo...* Op. cit. p. 196.

<sup>240</sup> William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. p. 343, n. 133.

Gabriel Harvey (1545-1630), chamou-o de “Dr. Lupus” por acreditar que ele não fora batizado de forma sincera, e sim para retirar proveito do mundo.<sup>241</sup> Uma comparação entre Shylock e o judeu português chamado de “lobo” poderia agradar sobremaneira Essex, responsável pela morte de seu desafeto.<sup>242</sup> Também não podemos afirmar que o paralelo configurasse a opinião de Shakespeare sobre o físico, mas sim a de Graciano sobre Shylock, que na questão apenas estaria mostrando o senso comum elisabetano, justamente aquele que o autor poderia criticar nas entrelinhas do texto.

Além da identificação com os judeus espanhóis que tinham seus bens confiscados e eram obrigados à conversão, há outro elemento contundente para a associação entre o personagem e a Espanha. Como vimos, os espanhóis, sobretudo os castelhanos, eram vistos e descritos pelos elisabetanos como provenientes da miscigenação entre católicos, mouros e judeus. A correlação entre estes no imaginário social elisabetano é expressa na peça em alguns detalhes, que o público na época entenderia graças aos textos que ajudavam a consolidar a Lenda Negra.<sup>243</sup> Nas Províncias Unidas, um dos principais heróis dos ingleses, William de Orange (1533-1584), teria escrito que boa parte dos espanhóis possuiria sangue judeu e mouro.<sup>244</sup> Em 1598, seria publicado na Inglaterra um texto, possivelmente de Antonio Pérez, em que se afirma que os castelhanos eram malditos por descenderem de judeus e mouros.<sup>245</sup> Na peça, há outros judeus no grupo de Shylock, são Chus e Tubal, nomes potentes para quem conhecesse a mitologia judaico-cristã. Chus era considerado o descendente de Noé que haveria povoado a África, Tubal seria outro neto do mesmo Noé que teria povoado a Espanha. São fatores manejados por Griffin para fortalecer sua tese de que Shylock seja uma representação indireta da Espanha.<sup>246</sup> Ao notarmos o trio de judeus

---

<sup>241</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 114-115. William Shakespeare. *The Merchant...* Op. cit. p. 343.

<sup>242</sup> Shylock é também comparado por Antonio a um lobo em outro momento anterior (IV, i, 72-73), o que parece confirmar a hipótese discutida por Drakakis. Stephen Booth faz uma interessante análise em que investiga essa construção sintático-semântica da associação entre Shylock e um lobo feita pelo mercador. Stephen Booth. ‘Shakespeare's Language and the Language of Shakespeare's Time’. In.: Catherine M. S. Alexander (Ed.). *Shakespeare and...* Op. cit. pp 26-30.

<sup>243</sup> Sobre o trecho em que o judeu Barrabás aponta ao mouro Ithamore a semelhança entre eles em *O Judeu de Malta*, Griffin comenta: “When Barabbas declares, ‘Make account of me/ As of thy fellow, we are villains both: / Both circumsized, we hate Christians both’ (II, iii, 217-18), Marlowe’s ethnopoetic gesture reproduces the essential Iberian consanguinity we see emphasized again and again in Black Legend propaganda. For we often find the Black Legend pamphleteers of the 1580s and 1590s constructing Spain as a land of undifferentiated ethnic otherness”. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 121-122.

<sup>244</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 122.

<sup>245</sup> *A Treatise Paraenetical*. London, printed for Wiliam Ponsonby, 1598.

<sup>246</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 154-161.



explorado na peça de Shakespeare (Shylock, Chuz e Tubal), percebemos que a ideia do autor pode ter sido a de referenciar o ancestral bíblico povoador da Espanha e o da África ao lado do judeu protagonista. O trio formado por representantes simbólicos do povo judeu, mouro e espanhol também se mostra em outra versão na peça, a dos estrangeiros que Pórcia enfrenta em Belmonte e depois em Veneza: seus oponentes indesejados são Marrocos, Aragão, e Shylock, quando ela precisa destituir o último de seu direito pela libra de carne de Antonio. O trio figurativo também estaria presente na peça de Marlowe através de Barrabás, seu escravo Ithamore e o antagonista Fernese.

## **2.5 Estrutura estética**

A estrutura formal da peça é composta por três esferas com temas diferentes, e de como elas se relacionam, se sobrepõem, conflitam. Os temas são: dinheiro, amor, religião. Cada um rege três círculos principais de personagens: o círculo do mercador Antonio é regido pelo tema financeiro, o de Pórcia, pelo amoroso, e o de Shylock, pelo religioso. Cada um dos temas também se manifesta nas três urnas e nos textos que estas contêm para guiar a escolha dos pretendentes. A de ouro representa a atração do dinheiro, a de prata simboliza a aparência de pureza que possui a religião, e a de chumbo reflete a gratuidade do amor. O mistério da peça reside não apenas na forma como estes temas se relacionam, mas também como cada um deles se disfarça no outro, e como são deformados pela ação dos personagens. Cada uma das três primeiras cenas apresenta um desses assuntos e o círculo de personagens regido por ele. Na primeira, o rico Antonio, apesar de sua fortuna mercantil, se mostra assaltado por uma tristeza inexplicável. Na segunda, a disputada heroína Pórcia, a despeito do amor que recebe de seus pretendentes, se vê tomada pelo mesmo tipo de tristeza. Na terceira, o judeu Shylock, orgulhoso de sua religião, só consegue demonstrar ódio pelos cristãos, sentimento causado em reação ao desprezo que estes sentem por ele. Assim, logo no início da peça, descobrimos que a riqueza e o amor disputado só causaram tristezas nos personagens que os representam, enquanto a religião só causou ódio e humilhação naquele que simboliza o tema.

Logo em seguida à apresentação dos motes e seus círculos de personagens, começa a dinâmica entre eles. O servo de Shylock, Lancelote, é o primeiro que troca de círculo, movido pela ambição em ter melhor salário e roupas, abandona a casa religiosa do judeu para entrar na casa do outrora rico Bassanio, personagem na esfera de Antonio

e sua fortuna. O segundo a se mover de uma esfera para outra é Jéssica, a filha do judeu, que afetada pelo amor abandona o pai, se converte ao cristianismo e casa com um dos amigos do afortunado Antonio. Jessica por amor abandona a religião da casa do pai e assume nova identidade cristã, levando consigo uma parte da fortuna roubada do pai para que possa ser aceita no rico círculo de Antonio. Bassanio é o terceiro a se mover, abandona a esfera do rico mercador para buscar o amor da rica Pórcia. Nestes três movimentos vemos as instâncias sobreporem-se. Lancelote sai da esfera religiosa de Shylock para a do dinheiro de Bassanio/Antonio, Jessica, por amor, sai da esfera religiosa para a do dinheiro. Por fim, Jéssica e Lancelote se movem para Belmonte, sob a esfera amorosa de Pórcia. Ambos passam pelos três círculos durante a peça, o religioso, depois o afortunado, e por fim, o amoroso. Bassanio se move do círculo regido pelo dinheiro de Antonio para o de amor regido por Pórcia, mas é Antonio quem lhe empresta o dinheiro para a mudança, e é através do amor de Pórcia que Bassanio enriquecerá. Percebemos que é com as travessias destes personagens de um círculo de influência para outro que os temas também começam a se sobrepôr, e isso se aprofunda progressivamente enquanto a peça avança.

As cenas mais simbólicas das combinações entre os temas e da essência que cada um deles carrega são aquelas em que há a escolha das urnas pelos pretendentes de Pórcia: Marrocos, Aragão e Bassanio. Como vimos, quando Marrocos, levado por seu luxuriante discurso amoroso, reflete sobre a de ouro, que representa o tema financeiro, ele utiliza apenas expressões religiosas. A linguagem de Aragão é mais velada para nosso entendimento, pois está diretamente associada ao contexto político elisabetano. A urna de prata esconde injustiças através de sua aparente pureza, Bassanio ao refletir sobre ela e o significado de seu enigma compara-a com a “religião”. O enigma da urna é compreendido por Aragão em termos que remetem à implicação do poder do dinheiro na sociedade:

“Quem me escolher conseguirá tanto quanto merece”.

E isso é bem dito! Pois quem poderá

Enganar a Fortuna e ser honrado

Sem a estampa do mérito? Que ninguém presuma

Vestir uma dignidade imerecida.

Se os Estados, posições e cargos

Não fossem conseguidos através da corrupção, e se a cristalina honra

Fosse comprada apenas pelo mérito de quem a veste,  
Quantos que agora estão nus não estariam vestidos?  
Quantos que agora comandam não seriam então comandados?  
Quanto joio baixo não seria então separado  
Da verdadeira semente da honra? E quanta honra não  
Seria então resgatada da palha e ruína dos tempos  
Para ganhar novo verniz? Bem, à minha escolha.  
“Quem me escolher conseguirá tanto quanto merece”  
Assumo o meu merecimento; me dê a chave para isso,  
E instantaneamente será destrancada minha Fortuna!<sup>247</sup>

(**O Mercador de Veneza**, Ato II, cena ix, ref. versos 35-51).<sup>248</sup>

O discurso exemplifica como a honra e o mérito das ações e virtudes são vilipendiados em posições ilegítimas. É possível que Aragão esteja se referindo, através de uma ironia shakespeariana, à venda de cargos pagos com a prata americana na Espanha. Há ainda a gabolice em torno do pretenso mérito na conquista, a mesma debochada pelos ingleses desde 1588. O que é notável neste discurso é que ele utiliza expressões financeiras para se referir à urna que deveria ser descrita através de expressões religiosas, mas estas haviam sido utilizadas para descrever a urna de ouro, que deveria ser representada em termos financeiros. É notória a sobreposição dos temas nas urnas, em que esses são expressos em termos trocados. Esses discursos sobrepostos são desmascarados na escolha de Bassanio pela urna de chumbo.

Este personagem é anunciado como “embaixador do amor”. Quando a heroína lhe pede para que se demore um pouco mais antes de escolher uma das urnas (teme que erre na escolha e tenha que partir), ela descreve seus próprios sentimentos, primeiramente em termos amorosos: “Alguma coisa me diz (mas não é o amor) que não quereria perder-vos, e sabeis pessoalmente que semelhante sugestão não pode partir do ódio” (III, ii, 4-6). Logo em seguida, ela utiliza termos religiosos, “podeis, pois,

---

<sup>247</sup>Um dos significados para a palavra “Fortune” já era o de riqueza. Crystal, David; Crystal, Ben. *Shakespeare's Words: a glossary ...* Op. cit. p. 185.

<sup>248</sup> “Who chooseth me shall get as much as he deserves’ - | And well said too, for who shall go about | To cozen fortune, and be honourable | Without the stamp of merit? Let none presume | To wear an undeservèd dignity. | O, that estates, degrees, and offices | Were not derived corruptly, and that clear honour | Were purchased by the merit of the wearer! | How many then should cover that stand bare, | How many commanded that command? | How much low peasantry would then be gleaned | From the true seed of honour, and how much honour | Picked from the chaff and ruin of the times | To be new varnished? Well; but to my choice | ‘Who chooseth me shall get as much as he deserves.’ | I will assume desert. Give me a key for this, | And instantly unlock my fortunes here”. Na falta de uma tradução publicada que desse conta das sutilezas deste aspecto do discurso, recorri à tradução própria.

fracassar; porém se fracassardes, far-me-eis deplorar não haver cometido o pecado do perjúrio” (III, ii, 13-14). Por fim, passa aos termos financeiros: “Oh! Cruel destino que coloca uma barreira entre o proprietário e a propriedade!” (III, ii, 18-19). Bassanio examinará as urnas e refletirá sobre os ornamentos que mascaram injustiças, tanto sob a aparência de religião quanto aquela emprestada pelo ouro, escolhendo a verdade simples do chumbo que diz: “Quem me escolher deve dar e arriscar tudo o que tem”.

O mundo vive sempre enganado pelos ornamentos [...] em religião, qual o erro detestável que não possa, santificado por uma fonte austera e apoiado em textos adequados, esconder a grosseria debaixo de belos ornamentos? [...] Assim, estas tranças de ouro com os cachos enrolados em serpentina, que volteiam lascivos com o vento, sobre uma cabeça de pretensa beleza, examinados de perto são quase sempre viúvos de outra cabeça, cujo crânio que os sustentou jaz no sepulcro [...] Por isso, eu te repilo completamente, ouro, alimento de Midas e tu também, pálido e vil agente entre o homem e o homem... Porém, tu, fraco chumbo, que fazes uma ameaça em lugar de uma promessa, tua palidez causa-me mais emoção do que a eloquência e eu te escolho! Que seja feliz a consequência desta escolha.

(**O Mercador de Veneza**, Ato III, cena ii, ref. versos 73-107).

Com a escolha pela urna de chumbo e seu enigma sobre o amor desinteressado, Bassanio mostra que o discurso mercantil (ouro), sob aparência religiosa, e o religioso, que esconde atrás da bela aparência a corrupção financeira (prata), são falsos. Nada seria mais adequado nesta peça para representar o fato de que um dos motivos para a Guerra Anglo-Espanhola era a disputa de metais preciosos travada sob a bandeira religiosa. Também nada mais adequado para refletir o fato de que naquele conflito um discurso mascarava o outro. Neste sentido, Bassanio é certo ao designar a prata, portanto a religião, como “agente vil entre o homem e o homem” (III, ii, 103-104). Naquela guerra, ingleses e espanhóis se matavam agenciados e intermediados tanto pela prata quanto pela religião. É útil lembrarmos que a guerra era travada pelo verdadeiro príncipe de Aragão, e que o de Marrocos, embora não pertencesse à mesma religião, oferecia vantagens mercantis e uma aliança militar à Inglaterra.

Shakespeare, entretanto, dentre os três temas (dinheiro, religião e amor), não se dispôs a tratar de forma idealizada nenhum deles. Pelo contrário, os três são tratados

com ironia, o amoroso parece ter sido o mais castigado. O interesse de Bassanio pelo dote de Pórcia é revelado quando, depois de ter escolhido a urna correta, ele lê o papel em seu interior e então afirma à donzela: “bilhete encantador! Bela dama, com vossa permissão... Venho com esta nota na mão, dar e receber” (III, ii, 139-140). O papel fala sobre um beijo que deveria ser dado naquele momento, mas para a plateia os termos de símbolo financeiro utilizados por Bassanio tornariam evidente qualquer alusão ao seu interesse monetário. Ainda sobre o amor, quando Pórcia recebe a notícia de que Antonio morrerá pela dívida que contraiu por seu amado, promete dar a Bassanio dez vezes o valor para salvar o amigo: “Como me custaste tão caro, caramente vos amarei” (III, ii, 312). Não é apenas comparando o amor às operações mercantis na rica Veneza e arredores que Shakespeare exibiu suas ironias.

Sobre a discussão do tema religioso, John Drakakis parece certo ao discorrer, durante a introdução e em inúmeras notas de sua edição crítica, que a peça reflete o conflito entre o Novo Testamento, simbolizado pelo cristão Antonio, e o Velho Testamento, simbolizado pelo judeu Shylock.<sup>249</sup> Antonio simbolizaria o amor desinteressado cristão, e Shylock a lei do “olho por olho” do Velho Testamento, relacionado aos hebreus no imaginário cristão renascentista. No entanto, o amor de Antonio não é dirigido aos homens em geral, apenas aos cristãos, pois é o mercador quem despertou o ódio de Shylock com chutes e cuspidas por este conceder empréstimos a juros. Há ainda a possibilidade de que o amor de Antonio por Bassanio não seja tão desinteressado, mas sim fruto de uma relação homoafetiva.<sup>250</sup> A maior ironia desta discussão sobre religião, amor cristão e dinheiro encontra-se na representação do julgamento do contrato entre o mercador e o judeu.

Logo no início da cena, o duque de Veneza pede para que Shylock tenha misericórdia de Antonio, ou seja, que pratique o amor cristão. Mas o judeu afirma diversas vezes que teria jurado pelo “santo Sabá” que receberia sua libra da carne como pagamento e que não estaria disposto a ser perjuro. Bassanio oferece o dobro da quantia devida, mas Shylock não se deixa convencer nem pelo amor de Bassanio, nem por seu dinheiro, a vingança por trás do juramento religioso vence. O Duque de Veneza, ao ver

---

<sup>249</sup> Como alguns exemplos desta discussão ver: John Drakakis. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *The Merchant ...* Op. cit. pp. 96-106; William Shakespeare. *The Merchant ...* Op. cit. p. 282, notas 28-31; 332, notas 3 e 10; 341, n 113; 395, n. 1.3.20.

<sup>250</sup> A maior parte das encenações contemporâneas sugere que Antonio e Bassanio sejam amantes, como a da Royal Shakespeare Company em 2015. O mesmo ocorre na famosa adaptação cinematográfica dirigida por Michael Redfort com Jeremy Irons no papel de Antonio e Al Pacino no de Shylock (2004).

sua inflexibilidade, pergunta: “Que misericórdia podes esperar, se não mostras nenhuma?” (IV, i, 87). Na resposta, o judeu inverte a situação e mostra que a misericórdia veneziana é dirigida apenas aos nobres e ricos, pois estes possuem escravos que trabalham como “burros” em trabalhos abjetos e servis porque foram “comprados”. Por fim, afirma: “Esta libra de carne que reclamo, custou-me muito dinheiro, é minha e eu a conseguirei” (IV, i, 98-99). O paralelo com a afirmação na cena anterior, em que a heroína expõe que pagou caro pelo marido, mostra que nesta peça alguns têm preço, como Bassanio, comprado por toda fortuna de Pórcia; ou Antonio, que trocou uma libra de sua própria carne por 3 mil ducados para dar a Bassanio, que com esse dinheiro conseguiu o dote de Pórcia. Shylock é o único que não se vende, embora seja apontado pelos outros como o usurário demoníaco que só pensa em dinheiro. Através desses mecanismos, o dramaturgo desmascarava impiedosamente no palco a sociedade veneziana, ou elisabetana.

Na iminência de Antonio ser sacrificado pelo judeu como o cordeiro crístico do Novo Testamento, entra em cena Pórcia, vestida como um estudioso das leis para agir na contenda. Sua primeira ação é a de tentar demover Shylock de sua vingança em nome da misericórdia cristã, mas ele outra vez se mostra irreversível na decisão. Pórcia decide em favor do judeu, ele poderia cortar uma libra de carne do coração de Antonio, mas não deveria derramar uma gota de sangue. Shylock desiste de sacrificar o mercador, mas Pórcia usa a lei para confiscar todos os seus bens por ter tentado derramar sangue cristão, e deixa ao duque a decisão sobre sua vida. Este e Antonio concedem que a multa seja comutada em metade da fortuna do judeu, mas Antonio exige que Shylock se converta ao cristianismo. Shylock se retira humilhado, com metade de seus bens confiscados, fadado a converter-se forçosamente. O paradoxo é que a vingança do judeu oculta a essência de um ato de justiça, enquanto a justiça dos cristãos esconde a essência de um ato de vingança.<sup>251</sup>

Nesta cena, que funciona quase como alegoria do juízo final, torna-se evidente a hipocrisia de uma sociedade que compra homens para escravizá-los, mas que se condói por a carne de um de seus ricos mercadores ser cobrada pelo empréstimo a um judeu. O amor só serve a quem é cristão e possui dinheiro para comprar sua liberdade. Vemos também este amor cristão, assim como o poder do dinheiro, ser derrotado na tentativa de convencimento de Shylock, que prefere seu juramento religioso. Por fim, vemos o amor

---

<sup>251</sup>Agradeço ao filósofo Marcos Evangelista por esta notação precisa em conversa particular.

cristão vencer o juramento religioso de um judeu, este último deverá pagar com metade de sua fortuna a vitória deste amor. O amor cristão cobra seu preço, e não é barato. Os ingleses conheceram a conversão forçada havia algumas décadas, do catolicismo ao anglicanismo durante o reinado de Henrique VIII (1509-1547), depois a conversão do anglicanismo ao catolicismo no de Maria Tudor (1553-1558), e por fim do catolicismo ao anglicanismo no reinado de Elisabete I (1558-1603). Shakespeare possivelmente não só retratou estes traumáticos eventos na conversão forçada de Shylock, como sugestionava certa identificação por parte da audiência, talvez alguma comoção. Após a cena, os círculos de personagens nas esferas de Antonio e Pórcia, aqueles que representam o dinheiro e o amor, vão juntos para a paradisíaca Belmonte desfrutar do referido sentimento, com a exceção de Antonio, que na terra de Pórcia não possui um par - ou teve o seu, Bassanio, transferido para ela. Após o julgamento final, aqueles que se dedicaram ao amor e ao dinheiro ganharam o paraíso, do qual a religião, representada por Shylock e Aragão, permanece do lado de fora.

A justaposição e conflito entre os temas religioso, financeiro e amoroso (romântico ou cristão), seja intencional ou não por parte de Shakespeare, nasceram do momento histórico que a Inglaterra vivia, imersa cada vez mais na Guerra Anglo-espanhola. Em meio a inúmeras dificuldades, a população inglesa começava a se questionar sobre a validade daquela guerra chamada “religiosa”, mas que começava a se desconfiar de que os verdadeiros motivos por trás dela fossem econômicos. Como fica claro na escolha de Marrocos pela urna de ouro, expressões religiosas poderiam mascarar ambições por metais preciosos. Como também fica evidente na descrição da urna de prata por Aragão, a religião usa valores de mercado e corrupção em suas transações, aparentando ter o mérito e a pureza como árbitros. O retorno da expedição de Cádiz por um lado propiciou um sentimento feliz de vingança satisfeita, mas por outro, mostrou-se mais dispendiosa para os cofres públicos – bancados pelo povo – do que satisfatória. É a partir desta peça que Shakespeare começa a questionar verdadeiramente o valor daquela guerra, valor tanto metafórico quanto financeiro.

## Ato III - Príncipe, estais triste. Arranjai uma esposa!

### *Muito Barulho por Nada (c. 1598)*

#### 3.1 Texto e contexto

Enquanto Shakespeare provavelmente ainda escrevia *O Mercador de Veneza*, novos eventos sucederam no teatro real da guerra. Rumores de que os espanhóis estavam auxiliando os rebeldes irlandeses sobressaltaram o Conselho Privado, que se moveu para enviar mais soldados à ilha vizinha. Notícias sobre a sanha de Felipe II em vingar o ataque a Cádiz chegavam ininterruptamente, um espião no Escorial relatou a Essex que o Rei despachara mais papéis em três dias do que a soma dos anos anteriores.<sup>252</sup> Em outubro de 1596, a frota espanhola reconstituída preparava-se para novo ataque contra a Inglaterra. O Conselho e parte da população estavam cheios de apreensão, desta vez se pensava improvável que outra tempestade os salvasse da refeita Invencível Armada. Estavam enganados. Boa parte dos navios preparados às pressas pelo governo de Felipe II foi destruída pelos ventos de uma tempestade, muitos foram lançados contra a encosta perto de Corcubión e afundaram, as embarcações restantes estavam gravemente danificadas, não poderiam navegar tão cedo. Perderam-se dois mil homens.<sup>253</sup> Como em 1588, os galeões de Felipe II foram derrotados por uma tempestade, desta vez antes mesmo de abandonarem a Espanha. Os ingleses tinham suas razões para acreditar que Deus estava ao lado deles.<sup>254</sup>

No entanto, as notícias de que essa tentativa de ataque havia sido abortada pelo mau tempo não despertou apenas satisfação nos súditos ingleses, mas sim profunda ansiedade. Esperava-se outra para o ano seguinte, e acreditava-se que desta terceira vez seria impossível que outra tempestade os pudesse salvar do terrível inimigo. Estavam novamente errados. Em 1597, chefes de facções inimigas no Conselho Privado (Essex, Raleigh, Lorde Almirante e Robert Cecil) uniram-se para tentar convencer a Rainha a atacar a Armada na costa espanhola antes que esta pudesse se reorganizar. Depois de muita hesitação, Elisabete autorizou a empresa sob o comando de Essex e em julho os

---

<sup>252</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 122-123. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 130-131.

<sup>253</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 123-124. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 139-140.

<sup>254</sup> “Once again the Lord had blown upon the water and scattered His enemies”. Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p. 123.



navegantes partiram. No entanto, uma ventania empurrou os navios de volta para Plymouth e Falmouth. O tempo propício do ano para navegar se esgotava, os comandantes propuseram tentar interceptar diretamente o comboio das Índias nos Açores. Como em algumas semanas seria outono, acreditavam que a Espanha não atacaria a Inglaterra. A Rainha estupefata se negou a autorizar, pensou que o risco seria grande por ainda não haverem destruído a frota inimiga e que a ilha ficaria desprotegida sem boa parte de sua marinha.<sup>255</sup>

Essex aceitou e dispersou boa parte dos soldados e com o restante partiu em agosto. No mar, o Conde obteve informações (de quarta mão) de que a Armada saíra de Ferrol e que havia ido ao encontro do comboio das Índias para escoltá-lo. Ele e seus comandantes decidiram se dirigir aos Açores em busca dos navios inimigos e dos carregamentos de prata americana.<sup>256</sup> No entanto, as notícias eram falsas, a frota de Felipe II estava estacionada em La Coruña e em outubro levantou âncoras em direção à Inglaterra, que estava sem homens e sem navios para protegê-la. A Rainha mais uma vez mostrara-se certa em suas preocupações. Com certo estupor por parte de suas tripulações, a Armada espanhola, tão numerosa quanto em 1588, encontrou novo tempo tempestuoso na rota até a Inglaterra, que a dispersou pouco a pouco na travessia. Alguns barcos foram avistados na Cornualha, mas antes mesmo que atacassem ou desembarcassem, foram dispersos graças ao clima. Imediatamente foram enviadas notícias sobre o ataque à Rainha, mas quando essas chegaram, a Armada, desfeita pela terceira vez por uma tempestade, já havia retornado para a Península Ibérica.<sup>257</sup> Enquanto os galeões espanhóis se dirigiam para o sul, os ingleses voltavam para o norte depois de muitas peripécias nos Açores.<sup>258</sup> Como se realmente fosse movida por Deus, a mesma tempestade dispersou espanhóis e ingleses, que estavam bem próximos uns dos outros no mar.<sup>259</sup> Não houve nenhum tipo de conflito, os barcos de um partido não encontraram os do outro. Os ingleses retornaram sãos e salvos em meados de outubro. Os espanhóis também.

---

<sup>255</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 124-128. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 153-169.

<sup>256</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 129-130. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 169-173.

<sup>257</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 130- 131. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 183-190.

<sup>258</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 173-183.

<sup>259</sup> “In 1597, as in the preceding year, the winds proved to be England’s best defense.” Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p. 130.

Desta vez, o perigo do ataque espanhol chegou muito mais perto do que no ano anterior, tudo também aconteceu mais rapidamente. A Rainha, cada vez mais aflita e desconfiada de Essex, sentia-se desorientada em relação ao que fazer em 1598. A situação se tornou mais complexa quando, acolhido no seio da igreja romana pelo Papa Clemente VIII (1536-1605), Henrique IV decidiu estabelecer a paz com a Espanha. Enfraquecido pelo ataque a Cádiz, o governo espanhol mal tinha dinheiro para pagar suas tropas em solo francês ou em Flandres. O Arquiduque Alberto de Áustria (1559-1621), que nesta época estava noivo da Infanta Isabel de Espanha (1566-1633), instou para que Felipe II negociasse a paz com seus três inimigos: França, Inglaterra e Províncias Unidas. A Rainha via com esperança o casamento entre o Arquiduque e a Infanta, pois a casa de Borgonha era velha aliada da Inglaterra. Além disso, Flandres e territórios no Franco-Condado teriam a soberania transferida para os noivos quando o casamento se realizasse.<sup>260</sup>

A revolta na Irlanda se aprofundava, as tropas inglesas mal recebiam o soldo enquanto doenças carcomiam os soldados. O líder dos rebeldes também sentia-se desolado por não saber qual rumo seguir, e a Rainha lhe ofereceu seu perdão. Foi acertada uma trégua que terminaria em junho de 1598. As campanhas contra a Espanha mal sucedidas de 1596 e 1597, apesar da euforia inicial do retorno de Cádiz, frustraram os envolvidos. O erário da Coroa estava em dificuldades, boa parte da população estava insatisfeita com o ininterrupto alistamento militar, assim como com a perda de mercado ibérico desde o rompimento com a Espanha, ansiava pela paz.<sup>261</sup> Como afirma Wernham, o clima no parlamento em 1597 coincidentemente teria preparado os ânimos da Rainha e do Conselho Privado para a possibilidade de fim da Guerra Anglo-Espanhola que surpreendentemente surgiria em 1598.<sup>262</sup>

Na virada de 1597 para o ano seguinte, Henrique IV pressionou Elisabete por auxílio financeiro, ameaçava aceitar negociar a paz com a Espanha se a Rainha não lhe fornecesse os consideráveis recursos que pedia para continuação da guerra. A soberana inglesa enviou Robert Cecil para negociar, com ele embarcou o Conde de Southampton. Durante a estadia, os ingleses perceberam o estado de penúria da França e que seu povo

---

<sup>260</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 191-201.

<sup>261</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 404-412. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 201-207.

<sup>262</sup> “The mood of this House of Commons (1597) indicated clearly that the Queen and her ministers would be well advised to ponder very carefully the choice between peace and war that was now apparently about to be offered to them”. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 209.

desejava ansioso pela paz. Henrique IV confidenciou a Cecil que sentia-se impotente pela falta de recursos e ainda, desprezado por metade dos súditos, disse que precisava deter o longo derramamento de sangue no reino. Encurralado, Henrique adiantou as negociações com o Arquiduque Alberto, impôs a condição de adicionar as Províncias Unidas e a Inglaterra nas negociações e exigiu alguns meses de trégua entre todos os reinos envolvidos. Com estas medidas inteligentes, o monarca francês respeitou as cláusulas do Tratado Tríplice feito com a Inglaterra, não maculou sua honra e mostrou que estaria livre para estabelecer a paz com a Espanha durante a trégua. O Arquiduque desejava aprofundar as relações com Elisabete, concedeu a trégua exigida e outros seis meses para que Inglaterra e Províncias Unidas se decidissem a tomar parte das negociações. Algumas semanas depois, a assinatura do Tratado de Vervins, que estabeleceu a paz entre França e Espanha, veio a público pelo próprio Henrique IV.<sup>263</sup>

A Inglaterra via-se em uma delicada situação diplomática, a Rainha durante todos aqueles anos havia desejado a paz e agora tinha uma chance única e digna de consegui-la.<sup>264</sup> Por outro lado, estava comprometida com as Províncias Unidas na luta destas contra a Espanha.<sup>265</sup> Fez condições aos Estados Gerais para continuar como aliada, enviou-lhes agentes, enquanto a discussão sobre a escolha entre guerra ou paz incendiava Londres.<sup>266</sup> Lorde Burghley e parte do Conselho Privado desejavam a paz tanto quanto a Rainha, enquanto o feroz Essex insistia em levantar nova campanha contra a Espanha, que ele obviamente planejava liderar.<sup>267</sup> Durante ardente discussão no Conselho, Burghley empurrou para Essex por cima da mesa um saltério aberto no salmo 55 com a sintomática advertência, “homens sanguinários não vivem metade de seus dias”.<sup>268</sup> Naquela época, as tréguas com a Espanha e Irlanda haviam atingido os convergentes prazos estabelecidos. Em uma reunião para discutir a paz com a Espanha, além do posto de deputado na Irlanda, Essex deu as costas à Rainha para retirar-se exasperado. Elisabete, enfurecida com a insolência, lhe deu um tapa no ouvido e o

---

<sup>263</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 196-219; 220-221. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 210-233.

<sup>264</sup> “The Queen herself, as we have seen, was torn between a strong desire for peace and a reluctance to desert the Dutch and thereby perhaps throw away the very essence of what her policy since 1567 had been primarily concerned to preserve”. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 239.

<sup>265</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 270-298. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 233-238.

<sup>266</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 220-224.

<sup>267</sup> Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England'. In.: *The Historical Journal*. Volume 52, Issue 04, December 2009. pp 851 – 878. Agradeço ao parecerista da FAPESP pela indicação deste artigo.

<sup>268</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 239.

mandou se enforçar. Imediatamente, Essex colocou a mão na espada e Lorde Almirante sem pestanejar se interpôs entre os dois, o Conde jurou que nunca receberia tal afronta mesmo que viesse de Henrique VIII, pai da monarca, em seguida saiu exasperado da sala para se retirar por alguns meses da Corte.<sup>269</sup>

Quando a Rainha soube da assinatura do Tratado de Vervins, escreveu a Henrique IV o recriminando, mas também desejando saber o que ele havia feito por ela. A partir de então, o Rei francês e Elisabete trocaram cartas respeitadas, ela pediu para que ele confirmasse os seis meses de tolerância a fim de que a Inglaterra pudesse ser incluída no tratado, e que garantisse que as negociações esperassem pelo retorno do Arquiduque Alberto, que iria para a Espanha buscar a noiva. Henrique negociou com Bruxelas, o governo espanhol ali consentiu e o Arquiduque empreendeu a viagem para encontrar a Infanta. A situação mostra o desejo de Henrique IV em servir como mediador entre Inglaterra e Espanha para encerrar o conflito, assim como o do Arquiduque Alberto pela paz em consonância com o de Elisabete.<sup>270</sup> Como Alberto receberia a soberania de territórios sob as Províncias Unidas como dote, a interrupção da ajuda de Elisabete aos rebeldes poderia auxiliá-lo a subjugá-los. Além disso, o pertencimento à casa de Borgonha fortalecia a confiança de Elisabete no Arquiduque.

A oferta de negociação pela paz feita por Henrique IV e concretizada pelo Arquiduque Alberto de Áustria alimentou calorosas discussões em Londres, não só no Conselho Privado, como nas tavernas e até mesmo em circulação de textos.<sup>271</sup> Dois partidos vigorosos cresceram, um formado por aqueles a favor da continuidade da guerra, e outro pelos que militavam pelo estabelecimento da paz. Na época, era proibida pela Coroa qualquer publicação sobre a política doméstica, e o conflito com a Espanha se encaixava nessa categoria. Graças à proibição, o partido pró-paz conseguiu apenas fazer circular suas ideias através de manuscritos. Já o partido que lutava pela continuidade da guerra pôde utilizar outro modo mais eficaz de propaganda, a tradução e publicação de panfletos holandeses que denegriam o mesmo inimigo espanhol com argumentos convincentes aos londrinos. Para ressaltar suas próprias razões, esse grupo também fazia circular manuscritos com seus discursos. Essex, o defensor mais

---

<sup>269</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p. 414; 517-518. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 239-240.

<sup>270</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 247-249.

<sup>271</sup> Sobre a circulação de textos que acalorou o debate, ver o excelente artigo de Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England'. In.: *The Historical ..* Op. cit.

contumaz da guerra, após se retirar da Corte escreveu um texto em que discorreu sobre suas razões para seguir e aprofundar o conflito com a Espanha, seus principais argumentos eram a pretensa usurpação de tronos, tirania e caráter traiçoeiro de Philip II.<sup>272</sup> Seu texto, chamado aqui diminutivamente por *Apologie*, logo entrou em circulação.<sup>273</sup>

Shakespeare, ao que parece, sempre evitou desagradar a facção de Essex em questões políticas. Como vimos, a oportunidade para se falar de paz na França se mostrou no início de 1596 e ele soube aproveitá-la, ou foi instado por alguém para compor *Trabalhos de Amor Perdidos* de uma forma que não desagradasse ao Conde. Curioso é o fato de que parece ter sido durante a ausência da Corte do beligerante Essex que o dramaturgo escreveu outra peça pela paz. Como veremos, *Muito Barulho por Nada* contém pela primeira vez elementos elogiosos aos ibéricos. Shakespeare parece ter aproveitado rapidamente o entreato político em que se discutia de forma intempestiva sobre guerra e paz – tão acaloradamente a ponto de a soberana dar um tapa na orelha de seu favorito - para demonstrar um voto pelo término daquela guerra com a Espanha.<sup>274</sup> A Rainha manifestou diversas vezes um forte desejo de alcançar a paz, e se Shakespeare procurava agradar o inquieto Essex, certamente também procurava agradar sua soberana.<sup>275</sup> A julgar pelas alusões discretas em suas peças, ele parecia ter uma afeição e admiração sinceras por ela. Em um momento em que a esperança pela pacificação surgiu no horizonte da França, Inglaterra e Espanha, entre a guerra e a paz, entre Essex e Elisabete, Shakespeare parece ter feito sem hesitar sua escolha, não sem tomar todos os cuidados para não atrair a ira do já ultrajado Conde, a quem sempre buscava agradar.<sup>276</sup>

---

<sup>272</sup> Robert Devereux. *An Apologie of the Earle of Essex Against Those Which Falsly and Maliciously Taxe Him to be the Onely Hinderer of the Peace, and Quiet of His Countrey*. London, printed for John Smethwick, 1600.

<sup>273</sup> Alexandra Gajda faz uma boa análise do texto de Essex. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical...* Op. cit. pp. 858-861;874-876.

<sup>274</sup> Esta pesquisa detalhada sobre o contexto de 1598 feita no *Shakespeare Institute* reforçou a proposta feita por Martin Wiggins de que Shakespeare teria escrito a peça em 1598, agora mais especificamente entre junho e julho daquele ano, quando teria aproveitado a brecha deixada por Essex para a divulgação da paz. Mais adiante, veremos como o dramaturgo pode ter se ajustado com o Conde, caso tenha sido cobrado por aderir ao partido oposto. Para a anterior proposta de Wiggins, ver: Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Volume IV. p. 60.

<sup>275</sup> Para algumas vezes em que a Rainha demonstrou ou deixou antever seu desejo pela paz com a Espanha, ver: R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 134; 156; 198. 220; 239; 248. Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 4-5; 134; 225.

<sup>276</sup> Para este momento específico em que acreditamos Shakespeare haver escrito *Muito Barulho por Nada*, ver: R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 240-249.

## *A Trama*

A peça começa com a chegada do exército de Dom Pedro, príncipe de Aragão, na cidade siciliana de Messina. O governador Leonato hospeda o soberano e seus comandantes militares, conde Claudio e Benedito, assim como seu irmão bastardo, Dom João. Imediatamente, Claudio se interessa por Hero, filha de Leonato, enquanto Benedito e Beatriz, prima de Hero, se lançam a uma batalha verbal feroz, mas que esconde um recalcado interesse amoroso entre eles. O príncipe de Aragão propõe aos outros personagens fazer com que Benedito e Beatriz se apaixonem abertamente um pelo outro. Enquanto eles articulam situações para que o casal se envolva, o invejoso bastardo Dom João arma uma emboscada em que Claudio flagra uma mulher nos braços de outro e pensa que é sua própria noiva quem o trai. No dia do casamento, o conde humilha a heroína perante a nobreza de Messina e exército de Aragão. Benedito, já envolvido com Beatriz, decide defender a honra da prima desta e desafia Claudio para um duelo. Antes que eles se enfrentassem, as vigarices de Dom João são desmascaradas, as amizades retomadas, e ao fim todos festejam o casamento de Claudio e Hero, assim como o de Benedito e Beatriz, enquanto Dom João espera por punição.

### **3.2 Dom Pedro de Aragão**

Em *Muito Barulho por Nada*, a caracterização do príncipe de Aragão, Dom Pedro, surge diametralmente oposta à do príncipe de Aragão de *O Mercador de Veneza*. A mudança na composição desses personagens sob mesmo título, escritos com o intervalo de aproximadamente dois anos entre um e outro, provavelmente se deve às mudanças políticas e ao surgimento da possibilidade de paz discutida acima. Se o primeiro Aragão reflete caricaturalmente a euforia da audiência depois de suposta vitória em Cádiz, o segundo sugere o anseio pela tranquilidade que viria com o fim da Guerra Anglo-Espanhola. Não parece coincidência o fato de que *Muito Barulho por Nada* comece com a chegada do exército de Aragão após o estabelecimento da paz em alguma batalha importante. Dom Pedro de Aragão não é um idiota prateado, como seu antecessor, e sim um personagem digno, amigável, companheiro de seus soldados e generoso com os subordinados.

Shakespeare usou como principal fonte para o texto uma história narrada em A

*Primeira Parte da Novela* (1554), de Matteo Bandello (1490-1560).<sup>277</sup> Nesta obra, Bandello localiza a ação em Messina no ano de 1282, durante as Vésperas Sicilianas, revolta em que os sicilianos se levantaram contra o domínio de Carlos de Anjou (1226-1285), preferindo como monarca Dom Pedro III de Aragão (1239-1285), casado com a filha do rei anterior a Carlos e considerado possível herdeiro da Coroa siciliana.<sup>278</sup> Porém, Bandello, ao tomar este evento como pano de fundo para sua estória, mal mencionou Dom Pedro, deu-lhe uma parte ínfima no enredo. Em seu texto, chega aos ouvidos do aclamado monarca aragonês em Messina a história de Timbreo e Fenícia (na peça, Claudio e Hero), após o desenlace feliz. Ele pede para conhecê-los, ouvir a história dos próprios lábios do casal, e concede à noiva um dote como se fosse sua própria filha. Como podemos ver, Dom Pedro na versão de Bandello ganha importância apenas após a resolução do conflito entre o noivo ludibriado e a noiva injustamente caluniada. É sintomático o fato de que, durante a discussão sobre guerra e paz na Corte inglesa, Shakespeare tenha retomado essa história e expandido consideravelmente o papel, na verdade o tornou um dos protagonistas de sua peça.<sup>279</sup>

A segunda fonte que Shakespeare parece ter usado para a composição é *Orlando Furioso* (c. 1516), de Ludovico Ariosto (1474-1533), traduzido para o inglês em 1591.<sup>280</sup> Deste romance, Shakespeare pode ter retirado a subtrama em que a criada veste as roupas da heroína e é vista com o amante, o que motiva o cancelamento do casamento pelo noivo pretensamente ultrajado.<sup>281</sup> É interessante o dado de que no poema épico de Ariosto, o Duque inglês Astolfo ouve a profecia de que uma união feliz surgiria entre as casas de Áustria e Aragão – uma clara referência a Carlos V (1500-1558) – e que o ramo único destas casas traria *Astraea* de volta à Terra.<sup>282</sup> *Astraea* era a exilada deusa da antiguidade que em seu retorno a este mundo conduziria de volta a justiça. O poema foi uma das obras mais lidas durante a renascença inglesa, influenciou diretamente o maior épico inglês do período, *A Rainha das Fadas*, epíteto que o autor

---

<sup>277</sup> Matteo Bandello. *La Prima Parte de Le Novelle Del Bandello*. Lucca, Il Busdrago, 1554.

<sup>278</sup> Estas informações são encontradas no site da Enciclopédia Britânica: <http://www.britannica.com/event/Sicilian-Vespers> consultado em 03 de agosto de 2015.

<sup>279</sup> A crítica Claire McEachern chama atenção para o fato de que Dom Pedro é um dos personagens com maior número de falas. Claire McEachern. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Much Ado About Nothing*. Edited by Calire McEachern. London, Bloomsbury, 2014. pp. 1-144. p.118.

<sup>280</sup> Ludovico Ariosto. *Orlando Furioso in English Heroical Verse*. Edited by John Haringtō [translator]. London, published by Richard Field, 1591.

<sup>281</sup> Geoffrey Bullough. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. London, Routledge, 8 volumes, 1966. Volume II. p. 82.

<sup>282</sup> Frances A. Yates. *Astraea: The imperial ...* Op. cit. 52-53.

Edmund Spenser (1552-1599) deu à Rainha.<sup>283</sup> Neste, Spenser se apropria da ideia de união dinástica para narrar a história de Elisabete, cuja coroação de seu avô Henrique VII (1457-1509) em 1485 estabeleceu o fim da Guerra das Duas Rosas (1455-1485) através da união entre as casas de Lancaster e York. Outro epíteto comum à Rainha louvado nesta época era justamente o de *Astraea*.<sup>284</sup> É possível que durante a guerra Anglo-Espanhola o poema de Ariosto fosse lido, e se encarasse certa ironia no fato de que o ramo das casas de Áustria e de Aragão, Felipe II, guerreava contra aquela retratada pelos artistas ingleses como *Astraea*, Elisabete, ao invés de amistosamente recebê-la como deusa da justiça, como o poema predizia. Ao utilizar a obra de Ariosto como fonte para a peça e nomear o monarca que a todos rege como príncipe de Aragão, paralelos reconhecíveis por cortesãos eruditos, Shakespeare poderia tentar fazer com que rememorassem que ainda era possível o crescimento em conjunto entre os ramos advindos das casas de Áustria e Aragão, e de York e Lancaster. Através do estabelecimento da paz, *Astraea* não mais seria mantida em exílio (seja comercial, diplomático etc.) pelo monarca nascido da união entre as casas de Áustria e Aragão. A justiça retornaria para viver entre os homens.

Como ancestral e representante dramático de uma das casas que compunham a Monarquia Hispânica, Dom Pedro de Aragão parece trazer consigo um séquito e referências que simbolizariam o império de Felipe II. A primeira fala da peça, dita pelo governador de Messina, indica a abrangência dos domínios de Aragão: “Estou sabendo por esta carta que Dom Pedro de Aragão chegará, esta noite, a Messina” (I, i, 1-2). Seu amigo e subordinado Benedito faz gracejos que indicam seu passado em embaixadas do príncipe. Quando Dom Pedro lhe pede para dar um recado ao anfitrião Leonato, Benedito diz que tem o “desempenho necessário para esta embaixada” (I, i, 260-261). Em outro momento, ao testemunhar a chegada da antagonista em disputas verbais, Beatriz, ele pede para que Dom Pedro o envie como encarregado de alguma missão nos locais mais distantes imagináveis:

Não poderia Vossa Graça mandar-me fazer alguma coisa no fim do mundo? Estou pronto a partir imediatamente para os antípodas com a incumbência de menor importância que possa ser confiada a alguém. Irei procurar para Vossa Graça, agora mesmo, um palito no lugar mais

---

<sup>283</sup> Edmund Spenser. *The Faerie Queene...* Op. cit.

<sup>284</sup> Frances A. Yates. *Astraea: The imperial ...* Op. cit.



longínquo da Ásia, poderia também trazer o tamanho do pé do Prestes João; conseguiria um cabelo da barba do Grão-Mogol; desempenharia qualquer embaixada entre os Pirineus, mas não quero trocar três palavras com essa harpia. Não tendes qualquer emprego para mim?

(**Muito Barulho por Nada**, Ato II, cena i, ref. versos 241-249).

Claire McEachern mostra que estas menções a lugares e povos se referem a mitos da Antiguidade e Idade Medieval, presentes nas descrições de Homero, Ovídio e Marco Polo.<sup>285</sup> Como veremos, Shakespeare sobrepõe durante toda a peça referências medievais e de seu próprio tempo. Nesse trecho, a exploração das Índias e dos domínios espanhóis projetados no imaginário social elisabetano é indicada pelo fato de que Benedito está pedindo uma missão diplomática ao príncipe de Aragão, que naquela época realmente comercializava com algumas das regiões e povos descritos - ou os dominava. Outro aspecto dessa espécie de cosmopolitismo diplomático-militar de Benedito é o uso de roupas estrangeiras. Dom Pedro critica com bom humor o hábito do subordinado de vestir peças de modas de outras regiões da Europa, vestuário que poderia sugerir sua passagem por estes lugares, seja como embaixador ou como soldado a serviço de Aragão:

Não parece que esteja apaixonado, a não ser que seja uma paixão pelos trajes estranhos; por exemplo, hoje, é holandês; amanhã, será francês; ou então, usando ao mesmo tempo as roupas de ambos os países, será alemão da cintura para baixo, todo em calções largos e espanhol da cintura para cima, sem gibão. A não ser que esteja com mania destas loucuras, como parece que esteja, não está louco por mania, como quereis supor.

(**Muito Barulho por Nada**, Ato III, cena ii, ref. versos 29-36)

Pela alusão ao uso de trajes franceses, alemães, holandeses e espanhóis, nos parece uma referência ao exército de Flandres e lugares em que este atuava na época em que a peça foi escrita. Como vimos, o grande temor em relação aos espanhóis se dirigia às tropas lideradas pelo Duque de Parma. A semelhança entre o temível exército de Flandres e o de Dom Pedro outra vez remeteria à guerra Anglo-Espanhola.

Pela euforia nas discussões no Conselho Privado, Corte e sociedade, assim como

---

<sup>285</sup> William Shakespeare. *Much Ado...* Op. cit. p. 194, n. 245.

pelas notícias enviadas pelos agentes secretos de Essex e Robert Cecil no exterior, não é difícil supor que era cogitada a visita de alguma embaixada espanhola em curto período de tempo para início da retomada diplomática entre as duas Coroas. Possivelmente se esperava que o agente seria enviado justamente de Flandres, já que o Arquiduque Alberto agia como mediador. Na verdade, por volta da época que Shakespeare escrevia a engraçada cena em que Benedito se propõe para a descrita embaixada, referenciando indiretamente o exército de Flandres, uma comissão realmente nascia em Bruxelas para estabelecer os primeiros contatos com a Coroa inglesa. Poucas semanas após o dramaturgo ter concluído o texto, provavelmente em fins de 1598, o agente enviado por Bruxelas foi recebido amigavelmente por Elisabete, em janeiro de 1599, para tratar de negociações pela paz.<sup>286</sup>

Após o ataque da Invencível Armada em 1588, espalhou-se entre os ingleses a ideia de que os soldados de Felipe II eram intragáveis no trato com os marinheiros. Segundo afirmação de G. M. Trevelyan, podemos concluir que havia certo fundamento para o rumor, pois os espanhóis “enchiam os navios de soldados, que desprezavam os marinheiros e os tratavam como se fossem vulgares condenados às galés. ‘Os embarcações’, disse um entendido da época, ‘não passam de escravos perante os demais, obrigados a trabalhar dia e noite [...]’”.<sup>287</sup> O próprio Duque de Alba (1507-1582) teria afirmado: “Em nossa nação, nada é mais importante que introduzir na infantaria cavalheiros e homens de posses, a fim de que não seja deixada aos trabalhadores e lacaios”.<sup>288</sup> O comentário sugere a intensificação do sentimento hierárquico na infantaria espanhola, a mais poderosa da Europa nesta época.<sup>289</sup> Laughton afirma que a força deste sentimento entre soldados e comandantes espanhóis resultava no desprezo de marinheiros.<sup>290</sup> Os ingleses usavam este elemento para diferenciarem-se, vangloriavam-se de que seus comandantes, soldados e marinheiros tratavam-se com igualdade em alto mar na defesa contra a Invencível Armada.<sup>291</sup> Na visão desses

---

<sup>286</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit., pp. 224-240. Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical...* Op. cit. pp. 857-858.

<sup>287</sup> G. M. Trevelyan. *História Concisa da Inglaterra*. Lisboa, Mem Martins Europa-América, 2 vol., 1942. Volume 1. p. 250.

<sup>288</sup> Apud: Perry Anderson. *Linhagens...* Op. cit. p. 72.

<sup>289</sup> Garrett Mattingly afirma que o ponto mais importante da arte militar europeia, no início da era moderna, havia deixado de ser a cavalaria para se tornar a infantaria, e que isso teria favorecido a liderança militar da Espanha no continente. Garrett Mattingly. 'International Diplomacy and International Law'. In: *The New Cambridge...* Op. cit. pp. 150-151.

<sup>290</sup> J. K. Laughton. 'The Elizabethan Naval War with Spain'. In: *The Cambridge...* Op. cit. pp. 308.

<sup>291</sup> Trevelyan aponta para o fato de que a partir de 1588, os marinheiros protestantes e seus comandantes,

ingleses, seus comandantes eram os primeiros a colocarem-se em pé de igualdade com seus subordinados.

Shakespeare parece ter aproveitado a discussão sobre a possibilidade de paz com a Espanha para inverter a fama de soberbos que possuíam os comandantes espanhóis, fama que teria influenciado a composição do príncipe de Aragão em *O Mercador de Veneza*. Em *Muito Barulho por Nada*, o novo príncipe de Aragão possui o mesmo senso de respeito e valorização de seus subordinados que os ingleses acreditavam possuir em oposição aos espanhóis. Dom Pedro aparenta ser um comandante militar exemplar - seu exército inicia a peça vitorioso -, é extremamente gentil com seus subalternos, inclusive dois deles são seus melhores amigos. Embora não haja cena em que ele tenha que lidar com um soldado comum, é geralmente simpático com quem o cerca, nada sugere que agiria com empáfia em relação a alguém socialmente inferior. As únicas cenas em que é deselegante, excepcionalmente com o governador de Messina e sua filha, Dom Pedro o faz enganado por seu irmão, comete injustiças no momento em que os outros personagens também cometem, revelando todos seus piores aspectos. Desde o início, o príncipe se revela afetuoso, assim que chega em Messina recusa-se a seguir o protocolo de entrar solenemente na casa do governador, insiste em entrar de braços dados com ele.

Dom Pedro se mostra também gentil com os amantes da peça. Quando Claudio, seu comandante mais íntimo, pede-lhe opinião sobre um possível casamento com Hero, o príncipe mostra-se bom conselheiro e aprova o matrimônio, se dispõe a cortejá-la em nome do conde, para depois entregar-lhe a mão da heroína e então permanecer em Messina até a realização do rito. A corte a Hero em nome de Claudio obtém sucesso e a trama se encaminha para a celebração das bodas. No momento em que a felicidade do casal atinge o ápice, Aragão se interessa por Beatriz. Após o baile de máscaras na casa de Leonato, Dom Pedro ouve-a gracejar por não ter um marido, ao que ele mostra certo interesse amoroso:

BEATRIZ – Meu Deus! Viva o casamento! Assim, todo o mundo se casa menos eu. Somente eu fico vendo navios. Só me falta assentar numa esquina e gritar: “Ah! Um marido, por favor!”

---

como Frances Drake, se tornaram verdadeiros heróis na Inglaterra. G. M. Trevelyan. *História Concisa...* Op. cit. pp. 248-249. Como vimos também em *A Mascarada Espanhola*, Robert Greene enaltece Lorde Almirante Charles Howard por permanecer no convés de seu navio fortalecendo o ânimo de seus homens contra a Invencível Armada, enquanto os comandantes Medina Sidonia e Recalde se escondiam na parte de baixo de seu navio ou na cama. Ver páginas 34-35.

DOM PEDRO – Senhorita, posso arranjar-vos um.

BEATRIZ - Preferiria um que fosse arranjado por vosso pai. Vossa Graça não tem um irmão que se pareça convosco? Vosso pai gerou excelentes maridos, se uma donzela pudesse conquistá-los.

DOM PEDRO – Será que me aceitareis, senhorita?

BEATRIZ – Não, meu senhor, a não ser que me seja permitido ter outro para os dias de trabalho. Vossa Graça é muito suntuoso para ser usado diariamente... Mas suplico que Vossa Graça me perdoe. Nasci para estar sempre risonha e só falar de coisas alegres.

DOM PEDRO – Vosso silêncio é que me causaria desprazer e a alegria é o que melhor vos assenta, pois, não há dúvida, deveis ter nascido numa hora de alegria.

(**Muito Barulho por Nada**, Ato II, cena i, ref. versos 292-307)

Percebemos neste diálogo que Dom Pedro é cortesmente descartado como pretendente por Beatriz, ainda assim continua a ser gentil com ela e mostra alegria apenas por tê-la como companhia. Em outro momento, ao saber que o alvo do amor da donzela, seu amigo Benedito, está escondido no jardim, fala em bom som para que este o ouça: “Quem me dera que fosse o objeto de seu amor! Teria posto de lado quaisquer considerações e teria feito dela a minha cara metade” (II, iii, 165-167).

Como todo comandante militar associado à Península Ibérica na obra do poeta, Dom Pedro é um amante frustrado. Depois de cortejar Hero para Claudio, ser descartado por Beatriz, e ver as duas se dirigirem para o casamento com seus melhores comandantes, o melancólico Dom Pedro ouve de Benedito em uma das últimas falas da peça: “Príncipe, estais triste. Arranjai uma esposa, arranjai uma esposa!” (V, iv, 120). Sua frustração amorosa é tão notável que chega a ser apontada pelo subordinado. Antes que a peça se encerre, chegam notícias de que o irmão bastardo do monarca foi capturado, acompanhado de homens armados. Benedito, após perceber a tristeza de Aragão, encerra o texto com uma última fala, não à toa, sobre o destino de Dom João: “Não pensemos nele antes de amanhã. Eu sugerirei para ele um bom castigo... Tocai, flautistas” (V, iv, 125-126).

### **3.3 Dom João**

Ao discorrer sobre o irmão de Dom Pedro, é necessário determo-nos sobre elementos que influenciaram Shakespeare em sua composição, como o verdadeiro Dom

João de Áustria. Outro fator importante, com o qual o dramaturgo pode ter lidado, seria o histórico de representação dos membros da família real espanhola nos palcos londrinos do período.

### *Dom João de Áustria*

Em interessante artigo, que serviu de base para algumas das informações que transmitiremos a seguir, Hugh M. Richmond mostra como o personagem seria uma representação quase realista de Dom João de Áustria, meio-irmão do verdadeiro monarca de Aragão, Felipe II.<sup>292</sup> Dom João era filho ilegítimo de Carlos V e teve a identidade revelada apenas após a morte do pai. Desde cedo intencionava empreender destacada carreira militar, o que conseguiu dentro do reinado do meio-irmão e apesar de certas desconfianças deste. O ápice de sua carreira foi a liderança da frota aliada cristã na guerra contra os turcos em Lepanto em 1571, o que fez com que sua fama corresse a Europa. Após a vitória, Dom João se estabeleceu na sede daquela campanha, Messina, a mesma cidade de *Muito Barulho por Nada*, e ali articulou um ataque a Tunis, provavelmente para ser coroado rei, como o próprio papa Gregório XIII (1502-1585) teria sugerido a Felipe II. Além de Richmond, o historiador Fernand Braudel também opinou que a ambição de tornar-se rei parece ter sido uma obsessão que acompanhou Dom João até o fim da vida.<sup>293</sup> A bastardia e a necessidade de ter que se submeter aos desígnios do irmão parecem ter deixado marcas indeléveis em sua vida.

Segundo o biógrafo de Dom João de Áustria, George Slocombe, o Rei francês Carlos IX (1550-1574) teria proposto a Elisabete por volta de 1574 uma aliança contra a Espanha, o Rei temia que após a vitória de Lepanto, Dom João voltasse suas atenções para a Inglaterra.<sup>294</sup> Carlos teria escrito que, segundo soube, era intenção de Dom João casar-se com Maria Stuart (1542-1587) e como seu marido conquistar tanto o trono inglês quanto o escocês, arregimentando os conspiradores católicos ingleses. Segundo Hugh M. Richmond, em 1575, na companhia do inglês Thomas Stukeley, com a pretensão de invadir a Inglaterra e entronar Maria Stuart, Dom João idealizou o plano de

---

<sup>292</sup> Hugh M. Richmond. 'Much Ado About Notables'. In.: *Shakespeare Studies*. n. xii (1979). pp. 49-63.

<sup>293</sup> "Ora, Pio V já tinha prometido a D. João o primeiro Estado conquistado aos Infiéis. Um Estado, fosse ele qual fosse. Com efeito, o que tentava D. João, mais do que um poder real era o título. Numa Europa louca de honras e de hierarquias, os jovens príncipes sonham com coroas. O duque de Anjou acaba de conseguir a sua, na Polônia, depois de ter pensado na de Argel. D. João, ferido pela sua condição de bastardo, mantido na categoria inferior de Excelência, sonhará, em 1574, com a coroa de França, deixada vaga pela morte de Carlos IX; e nos seus últimos anos, nos Países Baixos, viverá com a obsessão da coroa de Inglaterra". Fernand Braudel. *O Mediterrâneo...* Op. cit. p. 510.

<sup>294</sup> George Slocombe. *Don John of Austria*. London, Nicholson, 1935. pp. 228-229.

construção de uma Armada que seria invencível num ataque à ilha, plano que seria descartado por volta de sua morte, mas que continuou na mente de Felipe II e foi concretizado na construção da Invencível Armada em 1588.<sup>295</sup>

Richmond examinou cartas de agentes elisabetanos e embaixadores, além de outras figuras importantes nas Províncias Unidas, concluiu que destas foram enviadas à Inglaterra diversas notícias sobre o comportamento visto como traiçoeiro e melancólico de Dom João, assim como sobre seu plano megalomaniaco de ataque ao reino de Elisabete.<sup>296</sup> Ainda segundo Richmond, a Europa, e os ingleses em particular, mantiveram-se informados sobre as ações do espanhol e seus planos a partir daquele momento de idealização da Armada. O príncipe de Orange notificou as Províncias Unidas sobre o orgulho e disposição cruel de Dom João, avisou também a Rainha Elisabete sobre o plano de reverter a reforma inglesa através do casamento com Maria Stuart, obrigando nova conversão do reino ao catolicismo. Richmond afirma que em 1577, parte dos súditos ingleses destacados já havia sido informada sobre o perigo que Dom João representava para o trono, neste ano o bispo de Chichester teria sugerido ao Secretário de Estado a renovação coletiva do voto de supremacia.<sup>297</sup>

Shakespeare naquele momento de decisão coletiva entre guerra e paz não poderia deixar de retratar no palco, em sua contribuição para o debate, uma das figuras mais temidas e odiadas por alguns súditos ingleses. A insatisfação com a origem que o caracterizou e a imagem de intrigante que despertou em altas esferas sociais europeias transparecem na composição do personagem. Richmond parece certo ao afirmar que o retrato que o poeta fez de Dom João de Áustria seria quase realista, graças aos detalhes na caracterização e em sua problemática relação com o irmão. Mas esta qualificação nos traz à mente uma pergunta: como Shakespeare poderia saber de tantos detalhes sobre a vida do irmão ilegítimo de Felipe II? Havia proibição de circulação de informações desse tipo, muitas delas eram de caráter confidencial.

No confronto entre manuscritos e publicações sobre as negociações pela paz em 1598, ano em que o poeta teria escrito *Muito Barulho por Nada*, foi traduzido do francês e publicado na Inglaterra um texto sobre a Espanha chamado *Um Tratado*

---

<sup>295</sup> Hugh M. Richmond. 'Much Ado About Notables'. In.: *Shakespeare ... Op. cit.* p. 53.

<sup>296</sup> Hugh M. Richmond. 'Much Ado About Notables'. In.: *Shakespeare ... Op. cit.* p. 52-55.

<sup>297</sup> Hugh M. Richmond. 'Much Ado About Notables'. In.: *Shakespeare ... Op. cit.* pp. 53-54.

*Paraenetical*, provavelmente escrito por Antonio Pérez.<sup>298</sup> Vale lembrar aqui que Pérez era colaborador da rede de espionagem do Conde de Essex e sua facção, aquela com a qual Shakespeare parece ter colaborado em seu trabalho nos palcos. Como vimos no capítulo 1, a figura do antigo secretário do monarca espanhol pode ter influenciado o dramaturgo na composição de Dom Armado em *Trabalhos de Amor Perdidos*. Em cartas ou durante a estadia em Londres, onde frequentava as reuniões galantes de Essex, Pérez possivelmente narrou muitas estórias sobre Dom João e sua relação com Felipe II, pois foi o principal articulador da desavença final entre eles.<sup>299</sup> Estas estórias podem ter chegado, de uma forma ou de outra, ao conhecimento de Shakespeare, talvez ele próprio tenha ouvido Pérez narrar algumas delas. É possível também que sua ciência sobre o assunto tenha sido autorizada para que o poeta pudesse, a pedido da facção, desmoralizar a família real espanhola, sobretudo naquele momento político decisivo para a escolha entre guerra ou paz. A hipótese parece plausível pelo fato de que Pérez no livro publicado naquele ano, *Um Tratado Paraenetical*, é categórico ao afirmar que o trono de Aragão, assim como o de Portugal e Flandres, teria sido usurpado por Castela.<sup>300</sup> O ex-secretário explica no texto que Felipe II era ilegítimo no trono daqueles reinos, que os ocupava graças a uma fraude. Pérez se insurge contra a hegemonia de Castela, e afirma que os castelhanos e seu rei eram odiados pelos outros reinos peninsulares.<sup>301</sup> De acordo com essas ideias, parte do público poderia pensar que em *Muito Barulho por Nada*, Dom João representaria Castela, enquanto Dom Pedro

---

<sup>298</sup> *A Treatise Paraenetical...* Op. cit. Para a publicação de panfletos ou circulação de manuscritos para uso político, Fernando Bouza, historiador da cultura escrita da alta idade moderna destaca: “La necesidad de información exige la creación y el mantenimiento de redes de corresponsales que suministren nuevas periódicamente, lo que equivale a decir de continuo”. Fernando Bouza. *Corre Manuscrito: uma história cultural del Siglo de Oro*. Madrid, Marcial Pons, 2002. p. 144.

<sup>299</sup> Cartas de Pérez cheias de maledicências foram utilizadas por Braudel para entender algo sobre o comportamento de Dom João de Áustria: “E o Santo Padre falava mesmo de uma coroa de Tunes a colocar na cabeça de D. João. Sobre esta pequena questão maravilhosamente complicada pelos contemporâneos e pelos historiadores, não creio, apesar da autorizada opinião de O. de Torne, que se deva rejeitar tudo das maledicências de Antonio Pérez. D. João era certamente atormentado pelo desejo de um modo de vida principesco, por uma inquietação que não o deixava repousar”. Fernand Braudel. *O Mediterrâneo...* Op. cit. p. 510. Não deixa de ser interessante pensar que Antonio Pérez pode ter servido tanto de fonte para Braudel quanto para o próprio Shakespeare na composição de seu personagem, dado salientado pelo fato de que o próprio Braudel chama Dom João de “papel shakespeariano”, sem citar a peça discutida aqui, talvez desconhecendo estas convergências. Fernand Braudel. *O Mediterrâneo...* Op. cit. p. 465.

<sup>300</sup> Maltby faz uma boa análise dos argumentos dados por Pérez neste texto, feito para convencer Henrique IV e Elisabete I a atacarem a Espanha. William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 90-92.

<sup>301</sup> Ao que tudo indica, crescia a ideia de que o trono de Aragão havia sido usurpado pelo Rei de Castela, assim como o de Flandres. Neste mesmo ano de 1598, foi publicado em Edimburgo um panfleto holandês que discute a escravização de Aragão e de Flandres, o que teria incomodado o Rei Jaime Stuart por certo teor subversivo. Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical...* Op. cit. pp. 874-876.

aparentemente representaria o usurpado reino de Aragão, e não a Espanha.<sup>302</sup>

### *A Tragédia Espanhola*

A representação da família real espanhola, e de pretensas usurpações do trono de reinos vizinhos, era conhecida nos palcos elisabetanos quando Shakespeare decidiu retratar o par de irmãos discutidos aqui. Este tipo de alusão havia sido feita em outro importante texto do período: *A Tragédia Espanhola*, de Thomas Kyd (1558-1594).<sup>303</sup> Esta peça foi provavelmente escrita entre 1585 e 1591, após a ascensão de Felipe II ao trono português (1580), principal referência histórica na trama.<sup>304</sup> A obra é considerada uma das mais influentes do drama renascentista inglês entre a década de 1580 e o fechamento dos teatros em 1642, inaugurou diversos elementos que norteariam muitas outras, como a alusão a conquistas marítimas e recurso de o protagonista ser acometido por um tipo de loucura trágica.<sup>305</sup> A mais destacada dessas inovações seria a estrutura da chamada “tragédia de vingança”, em que o *Hamlet* (c. 1600) de Shakespeare se apoia diretamente.<sup>306</sup>

A trama se inicia após a derrota de Portugal em sua revolta contra o domínio espanhol, o que confirma o rebaixamento do monarca português ao título de vice-rei e sua obrigação em pagar tributos ao rei da Espanha.<sup>307</sup> Nessa batalha, o militar espanhol Andrea é assassinado pelo príncipe de Portugal, seu espírito recebe a oportunidade de voltar à terra para testemunhar a vingança que a amada fará em seu nome, ela que é

---

<sup>302</sup> Alexandra Gajda atribui o texto de *Um Tratado Paraenetical* a Pérez por ter sido dedicado a Fulke Greville, amigo íntimo do Conde de Essex e membro ativo de sua facção. Essex também é descrito no livro como “Prince of the blood Royall of England... adorned with many moral vertues”. Alexandra Gajda. *The Earl of Essex...* Op. cit. pp. 81-82. Foi provavelmente influenciado pelo texto de Pérez e outros holandeses, como aquele que teria irritado o Rei Jaime Stuart, que Essex teria escrito seu *Apologia*, em que também tentou justificar a continuidade da guerra com o argumento da pretensa usurpação, tirania e caráter traiçoeiro de Felipe II.

<sup>303</sup> Thomas Kyd. *The Spanish Tragedie*. London, printed by Edward Allde for Edward White, 1592.

<sup>304</sup> Wiggins acredita que a peça foi provavelmente escrita em 1587. Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British...* Op. cit. Vol. II. p. 369.

<sup>305</sup> Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Kyd, Thomas. *The Spanish...* Op. cit. pp. 2; 19; 25.

<sup>306</sup> Segundo Clara Calvo e Jesús Tronch, editores da publicação do texto para a Arden Early Modern Drama, a melancolia e aprisionamento da heroína na peça tem possíveis relações com a história de Joana de Castela (1479-1555), irmã da rainha inglesa Catarina de Aragão e mãe de Carlos V. Se estes críticos estiverem corretos, é possível que a representação da loucura e melancolia em *Hamlet*, seguramente associada àquela de *A Tragédia Espanhola*, tenha sofrido certa influência remota da história da avó de Felipe II. Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Kyd, Thomas. *The Spanish...* Op. cit. pp. 38-39.

<sup>307</sup> A única indicação do governante de Portugal derrotado na peça é a de vice-rei, mas Calvo e Tronch acreditam que ele era rei antes de perder a batalha para as tropas espanholas, e que depois foi rebaixado. Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. pp.119, n. 13. Os dramaturgos elisabetanos raramente eram fiéis à realidade histórica, Kyd provavelmente tinha algum conhecimento sobre a criação do cargo de vice-rei de Portugal por Felipe II em 1581, o posto na época era ocupado pelo Arquiduque Alberto de Áustria, e este nunca havia sido rei de Portugal. Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. pp.119, n. 13.



filha do duque de Castela e sobrinha do rei da Espanha, alegoricamente chamada de Bel Imperia.<sup>308</sup> Após uma série de assassinatos, sequestros e histórias de amor, a ação se concentra em diferentes vinganças contra as arbitrariedades cometidas por membros das famílias reais de Espanha, Portugal e Castela. Uma solução diplomática para colocar fim aos conflitos encontrada pelo rei espanhol, que não possui filhos herdeiros, é a de casar sua sobrinha Bel Imperia com o Príncipe de Portugal. Assim, o rei pacificaria todos aqueles reinos, além de assegurar uma união dinástica que pudesse legar um governo à Espanha, Castela, Portugal, e as Índias ocidentais associadas a este último.<sup>309</sup> No entanto, Bel Imperia sente horror ao príncipe português, tem outro amante morto por ele, e ao tentar esclarecer o assassinato é presa pelo irmão traiçoeiro em casa.

Depois de diferentes tipos de golpes sinistros, loucura, e sangue escorrendo pelo palco, se decide na corte espanhola encenar uma peça em que os herdeiros das casas reais trabalhariam como atores. O texto é encenado em várias línguas, ao fim desta “peça dentro da peça”, Bel Imperia se mata em cena, são assassinados seu nefasto irmão, o príncipe de Portugal e o duque de Castela. Na plateia está a corte ibérica, o espírito da Vingança, e o fantasma de Andrea.<sup>310</sup> Castela, Espanha e Portugal finalizam o espetáculo com todos os herdeiros de seus tronos mortos.<sup>311</sup> A obra teve enorme sucesso na época, as principais companhias a apresentaram em algum momento em seu repertório, incluindo a de Shakespeare.<sup>312</sup> Em 1601, o texto já era traduzido e encenado em regiões protestantes da Europa, foi provavelmente o mais citado e debochado pelos

---

<sup>308</sup> Este nome pode aludir a um termo feminino para “Belo Império”, sem dúvida o espanhol.

<sup>309</sup> É curioso saber que o nascente Brasil é referenciado como “Índias Ocidentais” portuguesas, e que seria herdado por Bel Imperia nesta peça, considerada seminal no produtivo período do drama renascentista inglês.

<sup>310</sup> Sobre o prazer que o fantasma de Andrea sente ao ver estes assassinatos na corte espanhola, em meio à uma profusão de falas em idiomas diferentes, Calvo e Tronch afirmam: “The pleasure he derives from watching the fall of Babel-Babylon places close to sixteenth century Protestant commentators on the Book of Revelation who construed Rome and Spain as a Catholic Babylon whose fall was imminent”. Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. pp. 55-56. Os editores também consideram que a presença de um nobre com o nome de Andrea na corte espanhola remetesse ao fato de que muitos territórios na Península Itálica estavam sob domínio da Monarquia Hispânica. Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. p. 118, n. 1.

<sup>311</sup> Este fim também pode refletir o medo dos próprios elisabetanos ao testemunharem o envelhecimento de sua Rainha, sem herdeiros. O fato poderia expor em curto período de tempo o reino a novos perigos, como outra reforma religiosa imposta pelo novo governante, ou a disputa do trono por nações estrangeiras. Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Kyd, Thomas. *The Spanish...* Op. cit. p. 36.

<sup>312</sup> Há uma anedota citada em 1633 de que uma mulher comum à beira da morte teria rejeitado o serviço religioso, em seu lugar teria gritado: “Hierónimo, Hierónimo, Oh deixem-me ver Hierónimo representado”. Hierónimo é o nome do herói da peça, sob o qual ela ficou conhecida. Como os editores afirmam, o evento denota a força da obra na memória dos frequentadores do teatro londrino da época. Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Kyd, Thomas. *The Spanish...* Op. cit. pp. 61;91

dramaturgos elisabetanos e jacobianos graças à sua sanguinolenta monumentalidade.<sup>313</sup>

A peça parece refletir o temor que tinham os ingleses diante a expansão imperial de Felipe II, fortalecida pela anexação do trono português e colônias sob sua jurisdição. Na opinião de Clara Calvo e Jesús Tronch, o medo decorrente da presença da Espanha no Atlântico, assim como da dos turcos no Mediterrâneo, deve ser visto na composição da obra em relação com os mais importantes motivos para conflitos naquele tempo: religião e comércio.<sup>314</sup> Outra inovação de Kyd foi a de mesclar criações temáticas e referências tópicas a eventos recentes, ferramenta cooptada por Shakespeare em suas peças. Em relação aos eventos referenciados em *A Tragédia Espanhola*, o dramaturgo parece ter indicado ao público, através da narração das batalhas em Portugal, dois acontecimentos quase contemporâneos: a Batalha de Alcácer-Quibir em 1578 e a Batalha de Alcântara em 1580, quando as tropas de Felipe II derrotaram as de Dom Antonio.<sup>315</sup> É essa peça que inaugura no palco elisabetano alusões a eventos que envolvem Portugal, o que colaborava muitas vezes com o jogo diplomático da Coroa inglesa, como no caso de *A Batalha de Alcazar*. Como vimos, Dom Antonio era apoiado por Elisabete em sua pretensão ao trono português, convinha a Kyd mostrar ao público a injustiça cometida ao pretense monarca pelo usurpador espanhol. Os homens na audiência poderiam ser alistados a qualquer momento para lutar em Portugal por Dom Antonio, como aconteceu em 1589 num ataque que planejou tomar Lisboa.<sup>316</sup>

Na trama, as alusões a esses eventos e a composição política da Monarquia Hispânica e famílias reais ibéricas não são exatas, como vimos. A dramática Castela não é mais que um ducado, cujo duque é vassalo e irmão do rei espanhol, este não tem herdeiros, e Portugal seria um vice-reinado em rebelião pelos tributos devidos à Espanha. Como informam Clara Calvo e Jesús Tronch, “Espanha” para os ingleses era um termo bastante complexo, no palco poderia significar tanto os domínios resultantes da união entre as Coroas de Castela e Aragão, com respectivos territórios ultramarinos e continentais sob jurisdição daquelas, quanto poderia também designar toda a Península Ibérica.<sup>317</sup> Embora de forma imprecisa e carregada de ficção, a batalha em que os portugueses são derrotados pela “Espanha” na peça evoca a Batalha de Alcântara em

---

<sup>313</sup> Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. pp. 32-33.

<sup>314</sup> Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. p. 5.

<sup>315</sup> Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. p. 15.

<sup>316</sup> Para a campanha inglesa em Portugal, ver: Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 73-96.

<sup>317</sup> Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. p. 34.

1580, assim como as negociações entre Portugal e Espanha referenciam as Cortes de Tomar em 1581.<sup>318</sup> Para os intentos de Dom Antonio, as alusões serviriam para demonstrar que Portugal, oprimido pela Coroa espanhola e privado de seu rei legítimo, poderia se transformar numa terra tão selvagem quanto a própria Espanha dramática - um dos vilões é o príncipe português, filho do rei destituído. Na Espanha de Kyd, luxúria, mortes e sanguinolência seriam comuns nas ruas e na Corte. Outro elemento importante para ilustrar o jogo diplomático encenado no palco é o que chamamos de “peça dentro da peça”, uma pantomima apresentada ao embaixador português e ao rei espanhol durante as negociações pela paz.<sup>319</sup> Nela, se veem três cavalheiros ingleses simbolizarem diferentes guerras em que a Inglaterra teria lutado em territórios espanhóis e portugueses, seu partido teria vencido em cada uma delas. Neste trecho, mais uma vez ressaltava-se que o apoio inglês dado a Dom Antonio seria decisivo na luta pelo trono português. Curioso é o fato de que Kyd manipulou dramaticamente os verdadeiros eventos históricos em que a Inglaterra atuou, contra a Espanha ou Portugal, distorcendo os resultados militares em favor dos ingleses.<sup>320</sup>

Um elemento curioso que pode ter influenciado Shakespeare em sua representação dos ibéricos é o fato de que a principal vingança na trama é motivada pelo amor. Andrea segue para a guerra contra Portugal em nome do amor por Bel Imperia, depois de assassinado pelo príncipe português, seu espírito segue para o Hades onde três entidades discutem seu destino no submundo. A primeira considera que ele tentou a fortuna na guerra por amor, mas justamente pela guerra perdeu esse e a vida, a segunda sugere que ele siga para o campo reservado aos amantes. A terceira se opõe, afirma que não é prudente colocar junto daqueles quem possui a alma de um guerreiro, que deve seguir para o campo marcial. Sem se decidirem, o encaminham para Plutão e Proserpina que determinam que Andrea deve voltar à terra para testemunhar a vingança da amada em seu nome. Shakespeare provavelmente trabalhou como ator nesta peça, o principal ator desta, Richard Burbage (1568-1619), foi homenageado como “Hieronimo”, protagonista de *A Tragédia Espanhola*, em uma elegia que circulou após sua morte.<sup>321</sup> Há indícios de que enquanto a obra estava no repertório de os *Homens do Lorde*

---

<sup>318</sup> Clara Calvo; Jesús Tronch. 'Introduction'. In.: Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. p. 32.

<sup>319</sup> Chamamos de “peça dentro da peça” as pantomimas ou apresentações teatrais que eram representadas dentro da trama principal, essas eram sempre assistidas por outros personagens que formariam o fictício público, um instrumento de metalinguagem comum no drama inglês renascentista.

<sup>320</sup> Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. pp. 153, n. 137.1-171; 154, n.141-6; 155, notas 152 e 164.

<sup>321</sup> Clara Calvo; Jesús Tronch. 'The Authorship of the 'Additions''. In.: Thomas Kyd. *The Spanish...* Op. cit. pp. 319-328. pp. 322-323.

*Camareiro*, Shakespeare teria escrito nova adição para valorizar a loucura do protagonista, interpretado pelo colega e amigo Burbage.<sup>322</sup> Talvez a peça, primeira a se referir topicamente à política espanhola no drama do período, tenha dado a Shakespeare a ideia de representar os militares ibéricos como amantes liquidados, o que de fato sucede aos personagens Andrea, Horácio e Baltazar neste texto. Todos os amantes desta *Tragédia Espanhola* são assassinados ou suicidam-se.

#### *Capitão Thomas Stukeley*

Outro texto que segue na linha de *A Tragédia Espanhola* no jogo diplomático entre Inglaterra e Portugal que se fazia no palco, assim como na representação de membros da família real espanhola, é *Capitão Thomas Stukeley*.<sup>323</sup> Thomas Stukeley é um dos personagens de *A Batalha de Alcazar*, mas em dezembro de 1596 tornou-se o protagonista desta peça que narra sua vida e que também termina na encenação da Batalha de Alcácer-Quibir. O texto foi escrito provavelmente por Thomas Heywood e um colaborador.<sup>324</sup> A verdadeira vida deste capitão deveras se assemelha a uma peça de teatro. Ao que tudo indica, ele parece ter enganado monarcas como o francês Henrique II (1519-1559), Eduardo VI (1537-1553) e Elisabete I da Inglaterra, e por fim Felipe II da Espanha.<sup>325</sup> Agente duplo não é uma categoria que serviria a ele, pois flertava diplomaticamente com várias figuras importantes ao mesmo tempo. Ele próprio ora posava como protestante feroz que desejava lutar pelo domínio de Elisabete sobre a Irlanda, ora como católico. Foi nomeado como Marquês da Irlanda por Felipe II, e em 1578 o Papa Gregório XIII (1502-1585) o enviou para lutar contra a Rainha inglesa na Irlanda, Rainha que ele havia defendido alguns anos antes justamente naquele reino. Stukeley parece ter sido um cortesão íntimo do Papa em Roma, e de Dom João de Áustria, a quem serviu como capitão na Batalha de Lepanto, depois acompanhou-o a Bruxelas em 1577. Como vimos, segundo Hugh M. Richmond, Stukeley teria se associado a Dom João na ideia de criar uma armada para atacar a Inglaterra. Depois de receber o comando de uma frota financiada pelo Papa para invadir a Irlanda, Stukeley

---

<sup>322</sup> Para um resumo da possível adição de Shakespeare no texto de 1602, ver: William Shakespeare et al. *Collaborative Plays...* Op. cit.. pp. 208-211.

<sup>323</sup> *The Famous History of the Life and Death of Captaine Thomas Stukeley*. London, Thomas Pavyer, 1605.

<sup>324</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British...* Op. cit. Vol. III. p. 347-348.

<sup>325</sup> Para a biografia de Stukeley, utilizei o curto e preciso relato: Charles Edelman. 'Introduction'. In.: George Peele et al. *The Stukeley Plays. The Battle of Alcazar/ by George Peele. The Famous History of the Life and Death of Captain Thomas Stukeley*. Edited by Charles Edelman, Manchester University Press, 2005. pp. 1-57.

teria feito uma pausa em Portugal. Não se sabe se Dom Sebastião o teria intimado a seguir sob seu comando para o norte da África, ou se Stukeley desistiu de sua empresa contra a Irlanda pelo mau estado em que estavam suas tropas e navios, o que se sabe é que ele e seus homens seguiram Dom Sebastião para lutar na África e que foi morto em Alcácer-Quibir.

A peça *Capitão Thomas Stukeley* narra diferentes momentos da vida deste personagem, mas a partir de sua chegada em Portugal mostra basicamente os mesmos eventos que *A Batalha de Alcazar*. Comparando-se os dois textos, nota-se que Heywood aprofundou a responsabilidade espanhola pelo fracasso e morte de Dom Sebastião. Se na peça anterior o público apenas ouvia a promessa de ajuda militar feita pelos representantes de Felipe II ao monarca português, promessa que não seria cumprida, desta vez via o próprio monarca espanhol representado no palco. Na cena em que aparece, ele está acompanhado de Alva - representação dramática de um dos mais distintos generais de Felipe II, o Duque de Alba - e de Sancto Davilla - Sancho Dávila (1523-1583), líder das tropas espanholas durante o saque de Antuérpia em 1576.<sup>326</sup>

Os três em conspiração percebem que a empresa de Sebastião no norte da África causaria sua própria ruína, e que essa seria uma boa oportunidade para anexar o reino de Portugal à Coroa espanhola. Nasce a ideia entre eles de que se Felipe II promettesse ajudar o sobrinho, mas não cumprisse a promessa, Sebastião não poderia voltar atrás da palavra dada e morreria com seus homens na África. Alva sugere que Felipe deveria mover suas próprias tropas para as fronteiras com Portugal, e que se Sebastião sobrevivesse, ainda assim poderia atacar o reino, saquear as cidades e tomar o trono português pela força. Davilla sugere pedir ao Papa uma bula que proibisse os cristãos de se aliarem a reis infiéis, e que isso serviria de desculpa para que ele não cumprisse a promessa. O rei espanhol conclui que aqueles conselhos serviriam para realizar seu antigo desejo de reinar em Portugal e Castela, um “único continente” (xiv, 133).<sup>327</sup>

#### *O personagem bastardo em “Muito Barulho por Nada”*

Muitas foram as peças que na dinâmica década de 1590 retrataram a família real espanhola, mas as que aqui estudamos parecem ter tido diferente impacto na composição de Dom João. A relação entre dois parentes de famílias reais ibéricas, em

---

<sup>326</sup> George Peele et al. *The Stukeley...* Op. cit. p. 183

<sup>327</sup> “one continent”.

que um é digno e de boa fé, enquanto o outro é traiçoeiro, marca essas peças e também evidencia-se em *Muito Barulho por Nada*. Em *A Tragédia Espanhola*, vemos a filha do duque de Castela, em sua luta para esclarecer a morte do amante, ser aprisionada pelo próprio irmão. Em *A Batalha de Alcazar* e *Capitão Thomas Stukeley*, presenciamos a tramóia de Felipe II para usurpar o trono do sobrinho, Dom Sebastião. Em *Muito Barulho por Nada* é Dom João quem busca se vingar do irmão e do amigo íntimo, conde Cláudio, em um ato de traição contra eles e o governador.

Os ingleses viam os espanhóis como traiçoeiros desde 1568, quando o lobo do mar John Hawkins e sua frota pediram permissão ao vice-rei do México para aportar no Caribe, alegando a necessidade de se refugiar de uma forte tempestade. O vice-rei tentou contemporizar, mas logo os ingleses foram atacados e perseguidos, pois Hawkins era conhecido por comercializar com colonos no novo Mundo, o que era proibido pela Coroa espanhola.<sup>328</sup> Na fuga, Hawkins foi auxiliado por Francis Drake e sua frota, mas ambos perderam inúmeros navios e cargas em naufrágios, muitos homens morreram. Quando os sobreviventes conseguiram voltar para casa, os ingleses se comoveram profundamente com a peripécia, sobretudo aqueles que perderam os investimentos na viagem. O governo inglês oficializou a versão dada por Hawkins sobre a tempestade e toda a sociedade viu a atitude dos espanhóis como “traição”. Segundo Laughton, este foi o evento que detonou as hostilidades entre ingleses e hispânicos, pois Drake e aqueles que perderam dinheiro na campanha nutriram intenso desejo de vingança até a guerra explodir; Drake depois desta aventura se dedicou ao saque de galeões e territórios sob os domínios de Felipe II. Este é um dos motivos pelos quais Laughton considera a Guerra Anglo-Espanhola como um conflito por mercados.<sup>329</sup> Quanto a nós, não podemos deixar de notar a primeira tempestade que surgiu como o evento seminal do conflito entre as duas Coroas em 1568.

A fama de traidores que os espanhóis ganharam perante os ingleses continuou crescendo com a Lenda Negra e o envolvimento de embaixadores em golpes contra Elisabete, mas foi diretamente fortalecida por outro evento dentre aqueles que marcaram o ataque da Invencível Armada na memória inglesa. Em 1588, se organizou uma conferência diplomática em Bourbourg com agentes enviados pelo Duque de Parma e

---

<sup>328</sup> Maltby faz um breve e interessante relato do evento. William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 65-67.

<sup>329</sup> J. K. Laughton. ‘The Elizabethan Naval War with Spain’. In.: *The Cambridge ...* Op cit. Volume III. pp. 294-300

Rainha Elisabete para tratar das hostilidades entre Espanha e Inglaterra, que haviam se aprofundado com o apoio militar dado pela Rainha às Províncias Unidas desde o Tratado de Nonsuch (1585). Em meio às acusações, os agentes enviados por Parma negavam qualquer rumor de que a Espanha preparasse um ataque. Infrutífera, a conferência seguiu até a hipocrisia espanhola ser desmascarada com a entrada da Invencível Armada no Canal da Mancha, para consternação dos agentes de Elisabete. A postura dos agentes de Parma em Bourbourg em 1588 foi lembrada inúmeras vezes pela Rainha e outros políticos quando a discussão pela paz surgia no horizonte.<sup>330</sup> Essex a utilizou para reforçar o caráter traiçoeiro de Felipe II em seu *Apologia*, que escreveu provavelmente ao mesmo tempo em que Shakespeare compôs *Muito Barulho por Nada* e o caráter traiçoeiro do personagem Dom João.

O fictício Dom Pedro e seu meio-irmão voltam de uma guerra indefinida, alguns indícios indicam que o bastardo havia recentemente se rebelado contra Dom Pedro, e depois se reconciliado. Ao chegar em Messina, Dom João é afavelmente recebido pelo anfitrião Leonato, mostra-se soturno e calado, o que causa má impressão nos outros personagens. O bastardo exhibe, entre os íntimos, asco por Claudio, o preferido de seu irmão, afirma que ele se beneficiou de sua queda na estima do rei, mostra-se também incomodado com a alegria do governador e de sua família. Para se vingar, ele e seus comparsas, Conrado e Borachio, tramam o falso flagrante no qual Dom Pedro e Claudio, na véspera das núpcias deste, veem a criada vestida com as roupas da noiva Hero aos beijos com Borachio. No momento do casamento, o noivo e o príncipe acusam a heroína de licenciosidade na frente de toda sociedade, a moça desmaia, o governador se desespera, o mundo de Messina vira de cabeça para baixo – para deleite de Dom João, que ostenta certo orgulho por ter feito um favor ao alertar sobre a pretensa má conduta da noiva. Logo após, Conrado e Borachio são capturados pela ronda policialesca de Messina, Dom João foge para não ser preso pela mentira, entretanto, é capturado na companhia de outros homens armados, o que sugere a preparação para nova revolta contra o reinado do irmão.

Desde o início da peça, a audiência associaria o personagem a Dom João de Áustria graças ao nome, mas também à atmosfera espanhola que o circunda. Além de todos os personagens serem súditos do príncipe de Aragão, ou servirem-no, outros

---

<sup>330</sup> Garret Mattingly. 'International Diplomacy and International Law'. In.: *The New Cambridge...Op. cit.* pp. 154. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 212-214; 240; 248.

elementos referenciam na peça o universo da Monarquia Hispânica, como o fato de seu comparsa chamar-se Borachio, adaptação inglesa para “bêbado” em espanhol – ele é pego pela ronda noturna se embebedando com vinho. Mas a confirmação definitiva se dava apenas quando Benedito chamava-o de “bastardo” próximo ao fim da peça (IV, i, 188). Até este momento, Dom João é assim referenciado apenas nas direções de palco e prefixos de fala no texto escrito, ao qual apenas a companhia de Shakespeare tinha acesso em 1598. Somente após o constrangedor ritual matrimonial que Dom João era chamado de “bastardo” em cena, o que denota que o público saberia apenas neste momento avançado da trama que ele seria irmão ilegítimo do príncipe de Aragão.<sup>331</sup> Do ponto de vista simbólico, isso explicaria muito sobre a caracterização do personagem para o público elisabetano. Em uma peça sobre ordem e hierarquia, o “bastardo” denotaria desordem e que todo fruto do instinto fora dos códigos institucionais estabelecidos geraria caos, também era visto como deslealmente ambicioso por representar a falta de legitimidade social.<sup>332</sup>

A informação tardia de que Dom João era um bastardo também explicaria para a plateia todo o rancor nutrido pelo personagem em relação a Claudio. O ilegítimo afirma que se abençoaria todos os dias se pudesse “cruzar” o caminho do conde.<sup>333</sup> Toda a repulsa justificaria a armação do falso flagrante que fez com que a noiva fosse humilhada publicamente no dia de seu próprio casamento. Mais que isso, o público compreenderia o motivo da constante tensão entre os irmãos. A recente rebelião e fuga final em que é preso acompanhado de gente armada mostravam que, como Dom João de Áustria e seu meio-irmão Felipe II, a dupla de irmãos fictícios nunca tivera relações exemplares. Para a facção de Essex, informada por Pérez sobre a relação entre o verdadeiro monarca espanhol e seu irmão, o retrato do bastardo melancólico em *Muito Barulho por Nada*, insatisfeito por não ter um trono para si, se mostraria muito conveniente.

### 3.4 Estrutura estética

---

<sup>331</sup> O *Quarto* de *Muito Barulho por Nada* foi provavelmente feito sobre os manuscritos originais do autor. Enquanto Dom João é apontado como ‘bastardo’ nas direções de palco e prefixos de fala, Dom Pedro é surge como ‘príncipe’, o que em si já denota a configuração do par antagonico na mente de Shakespeare ao compor a dupla.

<sup>332</sup> William Shakespeare. *Much Ado...* Op. cit. p. 155-156, n. 90.2.

<sup>333</sup> Aqui mais uma vez vemos Shakespeare usar o termo “cross” em relação a um personagem espanhol, o que poderia remeter ao cruzamento da Invencível Armada pelos ingleses no mar e às moedas feitas com a prata americana. Ver página 30.



A peça se ergue sobre a ideia de que nada é o que aparenta ser. Na primeira metade, inúmeras situações ostentam falsas aparências, na segunda essas falsidades são reveladas pelos próprios personagens. A estrutura se reflete no próprio nome da peça, em inglês: *Much Ado About Nothing*. A linguísta Patrícia Parker mostra como por trás da palavra *Nothing* (nada) se encontra outra, muito mais importante para a construção da peça: *Noting* (notar).<sup>334</sup> Se o primeiro significado do título, *Muito Barulho por Nada*, aponta para a injusta acusação de traição feita por Claudio, o segundo sentido da expressão, algo como *Muito Barulho por se Notar*, indica a necessidade de atenção aos fatos ocultos por “muito barulho”, ou seja, para a verdade por detrás das aparências. Esta ideia perpassa todo o texto. Um bom exemplo seria a cena do baile de máscaras, em que abundam personagens disfarçados que se passam por outros: Dom Pedro corteja Hero dizendo ser Claudio; Benedito dança com Beatriz afirmando ser outro soldado; Claudio diz ser Benedito para Dom João; Antonio nega ser quem é para Úrsula. É uma peça em que muitos se escondem para ouvir o que outros dizem, nessas escutas secretas às vezes a verdade aparece, noutras surge distorcida ou até mesmo forjada.

Como instrumento para tais construções e desconstruções, Shakespeare, como fez em *Trabalhos de Amor Perdidos*, sobrepõe duas épocas, mas desta vez bastante distintas e separadas por séculos: a época medieval e os anos 1570. Como vimos, a trama se inicia com a chegada de Dom Pedro e Dom João em Messina, após vitoriosa campanha. Deste modo, Shakespeare sugere a sobreposição de dois eventos militares distintos, constitutivos da história da Monarquia Hispânica: as Vésperas Sicilianas em 1282 e a Batalha de Lepanto em 1571. Em ambos, as tropas de Dom Pedro de Aragão e de Dom João de Áustria utilizaram Messina como sede de operações. Ao mostrar o domínio militar ibérico naquela cidade italiana, o poeta estava também sobrepondo para apreciação da audiência – segundo o imaginário desta – a apresentação de “duas Espanhas” de tempos e modos de pensamento diferentes: a medieval e cavalheiresca de Dom Pedro, presente nos romances de cavalaria, muito lidos pela sociedade de Shakespeare; a moderna e traiçoeira de Dom João, o criador da ideia de uma Invencível Armada para atacar a Inglaterra.<sup>335</sup> Uma Espanha abominável para se enfrentar na

---

<sup>334</sup> Patrícia Parker. *Cymbeline's Much Ado about Nothing, Noting, (K)not Knowing, and Nothus*. Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 2014. Disponível em <https://shakespeare.revues.org/2826> Site visitado em 27 de abril de 2016.

<sup>335</sup> Os eventos que envolveram a expulsão e morte dos franceses defensores de Charles de Anjou na Sicília, as chamadas Vésperas Sicilianas, pareciam de algum modo presentes na memória política inglesa. O evento foi evocado no parlamento de 1614 por John Hoskins, burguês destacado, em crítica aos

guerra, outra admirável para se ter como aliada na paz. Evidentemente, os ingleses estavam mais aptos a reconhecer a Espanha traiçoeira no caráter de Dom João, pois é a que consideravam tê-los atacado nos mares do Caribe em 1568, durante a Conferência de Bourbourg em 1588, e que poderia estar tramando algo novo naquele exato momento da apresentação.

No entanto, é justamente essa projeção negativa sobre os espanhóis que Shakespeare parece ter tentado desconstruir na peça, segundo um dos sentidos do título, *Muito Barulho por se Notar*. A primeira desconstrução é a do dramático príncipe espanhol. A ideia de que o trono de Portugal foi anexado ilegitimamente por Felipe II era lugar comum nos palcos ingleses, como provam *A Tragédia Espanhola*, *A Batalha de Alcazar* e *Capitão Thomas Stukeley*. Graças ao texto de Pérez, que afirma a usurpação do trono de Aragão pelo Rei de Castela, o referenciado Reino de Aragão na peça poderia ser visto por eruditos leitores como outro “Portugal” no jogo diplomático feito no palco. No entanto, embora os membros da facção de Essex pudessem reconhecer Dom Pedro como representante especificamente de Aragão, e que este pudesse ser um novo “Portugal” teatral, boa parte do público não lia muito e provavelmente não deixaria de associar naquele momento Aragão ao universo espanhol. Como afirma Maltby, o próprio texto de Pérez parece não ter alcançado valor diante os desconfiados leitores ingleses, afinal ele mesmo era um refugiado ibérico.<sup>336</sup> Assim,

---

escoceses que acompanhavam o Rei Jaime. Hoskins sugeriu que os conterrâneos do monarca deveriam ser enviados de volta à Escócia. A referência ao assassinato coletivo de súditos de um rei estrangeiro foi plenamente compreendida em meio a outros debates polêmicos, o parlamento foi então dissolvido e Hoskins preso na Torre. Interrogado, afirmou que a referência às Vésperas Sicilianas foi feita por sugestão do Capelão Leonel Sharpe (1559-1631). Sharpe foi o primeiro a divulgar em um sermão a captura de Dom Pedro de Valdés em 1588, depois acompanhou Essex como seu capelão nas campanhas de Portugal (1589) e Cádiz (1596), em 1601 foi investigado pela Coroa por suspeita de envolvimento no levante do próprio Essex. Após a ascensão de Jaime Stuart ao trono, Sharpe tornou-se capelão do Príncipe Henrique (1594-1612). Em 1606 teve que apresentar suas primeiras explicações ao Conselho Privado por tentar criar hostilidade entre ingleses e escoceses. A peça *Muito Barulho por Nada* foi apresentada na Corte durante as festividades entre 1612 e 1613, alguns meses depois foi feito o referido discurso em que Sharpe sugeriu a referência às Vésperas Sicilianas. Talvez Sharpe tenha visto *Muito Barulho por Nada* como membro da facção de Essex em 1598-1599, ou talvez durante a temporada festiva de 1612-1613 na Corte, ou até mesmo em ambas as ocasiões. Talvez tenha se lembrado da alusão feita na peça ao massacre de uma comissão estrangeira durante as Vésperas Sicilianas, subsumida na trama, e considerado propício mencioná-lo na luta contra os companheiros escoceses de Jaime Stuart. Além disso, há ainda a possibilidade de que o próprio Sharpe tenha sugerido a Shakespeare, em uma das reuniões de Essex, a ideia de evocar o evento em *Muito Barulho por Nada*, como fez com Hoskins em 1614. O polêmico capelão erudito gabava-se de estabelecer paralelos entre o presente e fatos históricos. Janet M Green. "I My Self": Queen Elizabeth I's Oration at Tilbury Camp. In.: *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 28, No. 2 (Summer, 1997), pp. 421-445. Alvin B. Kernan. *Shakespeare, the King's Playwright: theater in the Stuart Court, 1603-1613*. New Haven; London, Yale University Press, 1995. p. 208. James Mackintosh. *The Cabinet...* Op. cit. pp. 6-7.

<sup>336</sup> William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 91.

Dom Pedro, mesmo como príncipe de Aragão, já evocaria na imaginação da plateia certa filiação à Espanha, portanto, à tradicional imagem de personagem traiçoeiro ligada a ela.<sup>337</sup>

Depois de Dom Pedro propor a Claudio cortejar Hero em seu nome, este, instigado pelo malvado Dom João, desconfia que Dom Pedro pretenda lhe roubar a amada, o que possivelmente também pensava a audiência elisabetana. Certamente, a surpresa de Claudio em perceber as boas intenções e honra de Dom Pedro em cumprir o que prometeu era a mesma da plateia, tão acostumada à representação dos espanhóis como traiçoeiros. Outra desconstrução da imagem do inimigo é a de Gabola. Na primeira cena, Beatriz em suas ironias caracteriza Benedito como um típico Gabola espanhol. Embora o personagem não seja nem mesmo ibérico, é um dos amigos íntimos de Dom Pedro, seria natural que herdasse as características daquele tipo fanfarrão e covarde, como sugere a primeira cena. Nesta, caracterizada por clima altamente militarizado, Beatriz pergunta quantos soldados Benedito havia matado naquela guerra para que ela os devorasse, já que o pensava incapaz de matar alguém. No entanto, durante a peça, Benedito se mostra o soldado mais capaz e digno de todos eles ao desafiar Claudio para um duelo por este ter humilhado Hero em público. Benedito age a pedido da própria Beatriz, que o ridicularizou como Gabola no início.

Ao sobrepor os eventos militares em Messina de 1282 e de 1571, Shakespeare também estende para toda a peça a mescla, ou oposição, entre o velho ideário medieval e o moderno. Da trama original de Bandello, vemos a recriação dos personagens Timbreo e Fenícia em Claudio e Hero. Hugh M. Richmond parece ter sido novamente preciso ao perceber que Shakespeare manteve o tom medieval da história neste par romântico, e para contraste criou Beatriz e Benedito.<sup>338</sup> Claudio e Hero são comportados no linguajar, modestos no envolvimento amoroso, castos até nas expressões. Por outro lado, Shakespeare moderniza o enredo com o segundo par da trama. Com possíveis influências vindas dos jogos linguísticos da Corte elisabetana, onde estava em voga o eufuismo, Beatriz e Benedito são afiados na linguagem, rápidos no pensamento e nos trocadilhos sexuais.<sup>339</sup> Com um tipo de ceticismo moderno, eles contrastam o tom

---

<sup>337</sup> É oportuno lembrar aqui que a visão dos ingleses sobre o que era a “Espanha” era imprecisa.

<sup>338</sup> Hugh M. Richmond. ‘Much Ado in Spanish Sicily’. SAA Seminar 2, San Diego, 2007. Disponível em [https://www.academia.edu/7128377/Much\\_Ado\\_in\\_Spanish\\_Sicily](https://www.academia.edu/7128377/Much_Ado_in_Spanish_Sicily) consultado em 09 de agosto de 2015.

<sup>339</sup> Hugh M. Richmond. ‘Much Ado About Notables’. In.: *Shakespeare ...* Op. cit. pp. 58-62. Claire McEachern. ‘Introduction’. In.: *Much Ado...* Op. cit. p. 26. Para entender o eufuismo, ver: Claire McEachern. ‘Introduction’. In.: William Shakespeare. *Much Ado ...* Op. cit. pp. 65-70.

medieval que emana do outro par. Evidentemente, o poeta vai além desta simplificação, e, em determinado momento, subverte a expressão desse casal inovador com a inversão do uso do verso e da prosa na peça. Benedito e Beatriz falam em verso, mas no momento em que se declaram um ao outro, quando deveriam explorar ainda mais este típico instrumento renascentista para a descrição do amor, passam a usar uma tímida prosa. Nesta peça a aparência é desmentida a todo o momento, até mesmo a da linguagem poética utilizada para expressar o amor.

Esta mescla fica ainda mais interessante quando notamos que a opção pela prosa por Beatriz e Benedito para se declararem ocorre devido à inversão de papéis no meio da peça. Enquanto Claudio e Hero, que os outros julgavam um casal feliz, se separam graças às tramóias de Dom João, o outro formado por Beatriz e Benedito, que muitos acreditavam se odiarem, se revela apaixonado. Beatriz, ao notar a injustiça de Claudio feita a Hero, exige que Benedito vingue a desonra da prima e o mate, ela deixa de ser uma heroína moderna para mostrar-se imbuída do velho ideário medieval sobre a honra, transforma-se na própria donzela que pede ao herói um ato de bravura. Repentinamente, Claudio e Dom Pedro, que até aquele momento eram a própria encarnação da honra medieval, característica dos romances de cavalaria espanhóis, tornam-se modernamente debochados. Por outro lado, Benedito abandona seu humor cáustico e se torna um verdadeiro cavaleiro da Idade Média no desafio ao duelo em nome da honra de uma donzela ultrajada. O personagem muda até mesmo o tom com que se dirige a Claudio e Dom Pedro, torna-se mais formal, enquanto estes tornam-se escrachadamente diretos. Benedito chega a sugerir que o conde age como um Gabola (V, i, 182).<sup>340</sup>

Para alcançar o maior tom de realismo social possível, principalmente na discussão sobre gêneros sexuais, Shakespeare, diferentemente das outras peças que vimos até aqui, utiliza outras ferramentas. O dramaturgo abre mão de metáforas para falar sobre amor. Embora os temas girem em torno do militarismo, amor e traição, ele usa expressões diretas para a representação destes, são poucas as imagens evocadas nas falas e não são metafóricas; por exemplo, para se falar de traição amorosa, as expressões se referem a cornos, não há meios-termos. Outra ferramenta utilizada é a subversão das figuras clássicas de Megera e Misógino. Beatriz sugere no início uma caracterização

---

<sup>340</sup> Após a humilhação de Hero por Claudio e Dom Pedro, o pai da donzela, governador de Messina, também chama o conde e o próprio príncipe de Aragão de Gabolas. As maquinações de Dom João criam novas falsas aparências entre os personagens, todas negativas desta vez. É neste momento da peça em que o principio formal de nada ser o que aparenta atinge o auge na geração de significados.

que a aproxima da Megera do debate retórico medieval, enquanto Benedito é exibido como o Misógino da mesma tradição. Após os dois revelarem o amor que sentem um pelo outro, o público percebia que a Megera Beatriz, mulher tagarela oposta à silenciosa – esta era a idealização da esposa renascentista –, é a mais corajosa e virtuosa da peça, enquanto o Misógino Benedito, que poderia ser um Gabola ou um moderno cético, se revela o mais honrado herói cavalheiresco. Segundo a crítica feminista Claire McEachern, vemos nesta situação o autor desconstruir os discursos de gênero renascentistas tão debatidos na época.<sup>341</sup> McEachern ainda aponta para o fato de que o original *Nothing* do título era também uma gíria para o órgão sexual feminino.<sup>342</sup> Portanto, um terceiro significado para o título seria algo como *Muito Barulho por uma Vagina*, apontando a ideia de que a mulher ideal não seria mais a silenciosa, como se propagou com “muito barulho” até então, mas sim a companheira de jogos verbais inteligentes, por quem valeria fazer “muito barulho”. Outro significado para o título seria o de que Claudio fez *Muito barulho por uma Vagina* ao pensar que Hero fosse sexualmente infiel, enquanto ela se manteve casta durante todo o tempo.<sup>343</sup>

#### *Uma peça pela paz*

Há a possibilidade de que *Muito Barulho por Nada* seja a desaparecida *Trabalhos de Amor Vencedores* (“Love’s Labour’s Won”), peça de Shakespeare citada junto de outras no livro *Palladis Tamia*, escrito por Francis Meres em 1598.<sup>344</sup> Em oposição a essa ideia, a peça já com esse nome aparece na lista de estoque de um livreiro em 1603, quando um *Quarto* de *Muito Barulho por Nada* já havia sido impresso, o que sugere que ambas as peças já haviam sido publicadas naquele ano. Portanto, provavelmente não são a mesma obra. Martin Wiggins acredita que Shakespeare teria escrito em 1598 a continuação de *Trabalhos de Amor Perdidos*, que seria *Trabalhos de Amor Vencedores*, uma peça no mesmo molde da primeira graças ao seu sucesso.<sup>345</sup> Wiggins também acredita que embalado pelo sucesso das duas, Shakespeare teria

---

<sup>341</sup> Para este debate entre a megera e o misógino medievais subvertidos em Beatriz e Benedito ver: Claire McEachern. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Much Ado...* Op. cit. pp. 28-38.

<sup>342</sup> Claire McEachern. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Much Ado...* Op. cit. p. 2

<sup>343</sup> Como vimos, o profundo efeito polissêmico em falas era característico dos textos de Shakespeare, algumas linhas possuem inúmeros significados sobrepostos. Para isso, ver o texto em que Stephen Booth faz uma análise sintética sobre a questão: Stephen Booth. 'Shakespeare's Language and the Language of Shakespeare's Time'. In.: Catherine M. S. Alexander (Ed.). *Shakespeare and...* Op. cit. Ver também a discussão de Ron Rosenbaum. *As Guerras...* Op. cit. pp. 509-578.

<sup>344</sup> Francis Meres. *Palladis Tamia. Wits Treasury*. London, printed by P. Short for Cuthbert Burbie, 1598.

<sup>345</sup> Agradeço a Martin Wiggins por ter confidenciado suas opiniões em conversas particulares ao longo da orientação desta pesquisa no Shakespeare Institute (UK).

escrito *Muito Barulho por Nada* ainda em 1598. O professor do *Shakespeare Institute* com estas afirmações tenciona dizer que havia certas semelhanças temáticas e formais nestas três peças, e que o sucesso de uma está ligado ao das outras. Nos atrevemos a somar outro dado à hipótese de Wiggins, o de que Shakespeare escreveu ao menos *Trabalhos de Amor Perdidos* e *Muito Barulho por Nada* com uma definida intenção: a divulgação da paz perante a Corte e súditos londrinos em dois momentos decisivos dos conflitos que envolviam Inglaterra, França e Espanha.

Quando o dramaturgo possivelmente escreveu *Trabalhos de Amor Perdidos*, a sociedade londrina debatia sobre a aceitação da paz iminente entre França e Espanha. Como vimos, Shakespeare recriou personagens reais das guerras de religião francesas numa peça sobre o amor, sobrepondo dois momentos históricos diferentes, a visita de Margarida de Valois a Henrique de Navarra em 1578 e a época presente em que a peça era apresentada. Em *Muito Barulho por Nada*, logo após o tratado que encerrou justamente a guerra entre Espanha e França e que abriu possibilidades de paz para a Inglaterra, o poeta novamente recriou personagens reais, desta vez de guerras que envolveram Coroas ibéricas (as Vésperas Sicilianas e Lepanto), em outra peça sobre o amor. Ele também sobrepôs duas épocas históricas diferentes, o século XIII e o XVI. A diferença fundamental entre elas é a de que em *Trabalhos de Amor Perdidos*, a audiência era levada a pensar sobre o que aconteceu àqueles personagens após o término da peça, percebia que o amor cedia espaço para a guerra e seus horrores. Já em *Muito Barulho por Nada* é o oposto que ocorre, a peça inicia com o término de um conflito, a guerra cede espaço ao amor. Talvez por isso possamos dizer que *Muito Barulho por Nada* seja uma das peças mais solares de Shakespeare, embora também esteja carregada de sombras, é uma obra sobre a necessidade de que os homens troquem as armas por sorrisos galantes, ou farpas inteligentes, com o sexo oposto.

Após a vitória sobre um indefinido exército inimigo e o estabelecimento da paz, Claudio “nota” Hero, comenta com Benedito que a tinha visto com olhos de soldado quando passara por Messina a caminho do campo de batalha, por isso não reparara nela, mas que naquele instante de paz os pensamentos de guerra teriam cedido lugar a delicados desejos, o lembrando que gostara dela antes de ir para a luta (I, i, 279-288). Com este dado tão singelo, o dramaturgo apontava, em meio àquele intenso momento de discussão pela paz ou guerra, que um soldado só consegue amar quando não está envolvido em um conflito. Benedito lamenta o estado apaixonado de Claudio, afirma

que aquele que ouvia tambor militar ao seu lado agora escutava apenas tamborim de músicas e baladas amorosas; aquele que marchava dez milhas a pé para enfrentar um bom exército, agora passava dez noites acordado, pensando num gibão cortado à moda do dia para impressionar a amada; se antes Claudio ia direto ao assunto, agora iria se render à ortografia de versos amorosos. Para convencer a audiência sobre os benefícios da paz, o autor não poderia ter recorrido a imagens mais simples e bonitas sobre o estado inicial do amor. Com estas descrições, Shakespeare mostrava à audiência elisabetana o quanto um soldado perde de alegria na vida enquanto guerreira.

Talvez seja este outro dos motivos para que o dramaturgo representasse o tipo espanhol como um amante frustrado, pois a Espanha estava sempre envolvida em guerras, seus soldados não poderiam, como Claudio, “notar” uma moça em tempos de paz, portanto, não poderiam ser bem sucedidos no amor. Curioso é que um dos fatores que tornaram a peça perene no gosto da audiência é o fato de que o próprio Benedito, depois de tanto lamentar o estado amoroso de Claudio, se apaixone por Beatriz. *Benedito e Beatriz* é o nome pelo qual a peça se tornou conhecida em sua época.<sup>346</sup> Como *Trabalhos de Amor Perdidos*, a obra narra a guerra entre sexos representada pelo casal, estes personagens parecem ser o desenvolvimento maduro de Berowne e Rosalina da peça anterior, provavelmente eram feitos pelos mesmos atores quando ambas as peças eram encenadas próximas uma à outra em repertório.

A obra provavelmente teve as primeiras apresentações em fins de 1598, época em que o debate sobre a paz e a guerra estava inflamado pela circulação de textos. Se o beligerante Essex, após seu retorno à Corte, se dispusesse a censurar Shakespeare por ter feito uma peça pela paz, o dramaturgo teria uma explicação ao alcance. Poderia dizer que a obra não era sobre a paz, mas sim sobre o caráter traiçoeiro dos espanhóis representados em Dom João. Poderia dizer também que enquanto o benigno e honrado Dom Pedro representava Aragão, reino usurpado por Felipe II, Dom João representaria o irmão bastardo deste e ainda Castela, o reino usurpador. Dom João era tão invejoso, traiçoeiro, obscuro como seriam todos os castelhanos. Shakespeare provavelmente convenceria Essex dessas supostas intenções, pois estas são as descrições de Dom João, Felipe II e do povo espanhol feitas por Antonio Pérez, amigo e aliado do Conde, em *Um Tratado Paraenetical*, publicado naquele mesmo ano em que a peça foi escrita. O poeta também poderia lembrar Essex de que aquelas eram as descrições que o próprio Conde

---

<sup>346</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Volume IV, p. 60.

fizera em sua *Apologia*, texto escrito na mesma época e que circulava em manuscritos. Shakespeare levaria a cabo na explicação a estrutura estética de sua própria peça em questão, em que nada seria o que aparenta. Se Essex fizesse um esforço, perceberia que haveria na peça do dramaturgo *Muito Barulho por se Notar*.



## Ato IV – Carne para canhão

### *Henrique IV – partes I e II (c. 1597); Henrique V (c. 1599)*

#### 4.1 Texto e contexto

Em algum momento próximo à escrita de *O Mercador de Veneza*, Shakespeare decidiu retomar o ciclo de reinados iniciado em *Ricardo II* (c. 1595). O dramaturgo já havia escrito uma tetralogia de peças políticas, são elas as três partes de *Henrique VI* e *Ricardo III*, escritas provavelmente entre 1591 e 1593.<sup>347</sup> Foram elas que lhe trouxeram popularidade no começo da década de 1590, chamaram a atenção para aquele que era um poeta iniciante nos palcos.<sup>348</sup> Outros dramaturgos o seguiram no gênero histórico na tentativa de alcançar as mesmas cifras, o que inclui Marlowe em seu *Eduardo II* (c. 1592), embora possivelmente menosprezassem o poeta interiorano de Stratford-upon-Avon.<sup>349</sup> Alguns anos depois, Shakespeare decidiu voltar a escrever dramas históricos. Ao que tudo indica, ele compôs *Ricardo II* em 1595, peça sobre a ascensão e queda desse monarca (1377-1399). No ano seguinte, talvez entre as escritas de *Trabalhos de Amor Perdidos* e de *O Mercador de Veneza*, o dramaturgo parece ter composto *Rei João*, texto que narra o conturbado reinado entre 1199 e 1216.<sup>350</sup> Parece provável que no fim do mesmo ano de 1596, ele decidiu repetir a fórmula que experimentou no começo dos anos 1590 e escrever outra tetralogia política. Escolheu como ponto de partida aquela que estava pronta (*Ricardo II*), as outras três que possivelmente pretendia escrever em 1597 narrariam em duas partes o reinado de Henrique IV (1399-1413), e em uma única o de seu filho, Henrique V (1413-1422).<sup>351</sup>

Após a pretensa vitória em Cádiz, vimos que houve excitação popular seguida de frustração pelos poucos resultados da empresa, assim como a angústia por um revide espanhol durante 1597. Vimos também no capítulo anterior como os eventos encaminharam a guerra para uma possibilidade de paz em 1598. Alguns membros da Corte e do Conselho Privado passaram a pressionar pelo fim da guerra, favorecidos pelo

---

<sup>347</sup> Utilizamos as datas sugeridas por Martin Wiggins. Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Volume III. pp. 92; 118; 161; 219.

<sup>348</sup> Para vislumbrar o início da carreira de Shakespeare em Londres é útil a narrativa de Greenblatt. Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare...* Op. cit. 176-227.

<sup>349</sup> Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare...* Op. cit. 207-209.

<sup>350</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Vol. III. p. 336.

<sup>351</sup> Estas são as opiniões de Martin Wiggins, das quais compartilho. Conversa particular, 08/10/2015.

Tratado de Vervins e a consequente saída da França do conflito, inédita situação política refletida em *Muito Barulho por Nada*. Neste capítulo, estudaremos como a pressão pelo estabelecimento da paz foi também gerada por camadas populares e como aparece nas duas peças que narram o reinado de Henrique IV, escritas possivelmente no ano anterior ao de *Muito Barulho por Nada*. Veremos também os novos rumos da guerra que influenciaram na composição da obra que fecha a tetralogia, *Henrique V*, que acredita-se ter sido escrita em 1599.<sup>352</sup>

Antes de escrever *Muito Barulho por Nada*, Shakespeare presenciou o aumento da angústia despertada pela guerra no reino. A reconstrução da Armada espanhola e sua preparação para novo ataque em 1596 sofreram um revés com a tempestade no porto de Viscaya no verão daquele ano. O plano de Felipe II foi desmantelado, mas não cancelado. A Rainha e o Conselho preocuparam-se em atacar o porto de Ferrol, onde se concentrava a frota, destruir os galeões ibéricos tornou-se o principal objetivo da Coroa em 1597.<sup>353</sup> Essex estava deprimido com o fracasso financeiro decorrente do ataque a Cádiz e enciumado com a escalada de Robert Cecil no Conselho Privado. A Rainha tentou convencê-lo a liderar nova empresa contra a Espanha, como condição ele pediu um elevado número de soldados. O Conde criou um mirabolante plano em que a Coroa conseguiria alistar seis mil novos soldados, superintendentes e capitães de algumas bandas treinadas já existentes. O Conselho, angustiado pelas notícias sobre a preparação na Espanha para nova tentativa contra a Inglaterra, aprovou a ideia de Essex e escreveu aos tenentes ou responsáveis nos condados com orientações.<sup>354</sup> A nova medida causou explosões de insatisfação pelos rumos da guerra, além de resistência ao recrutamento no interior e na capital.

No começo de 1597, Londres enfrentava uma aguda crise gerada, entre outros fatores, pela escassez de alimentos. Nos anos entre 1593 e 1597, o clima ruim prejudicou as colheitas, membros das camadas mais pobres da população não conseguiam comprar comida, organizações tentavam ajudar e setores do governo distribuía grãos em algumas situações. Entre outubro de 1596 e março de 1597, a cidade precisou ser socorrida algumas vezes com a vinda de trigo do interior, que também sofria com a crise. A maior parte dos mercadores enfrentava uma época difícil

---

<sup>352</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Vol. III. pp. 361; 407. Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Volume IV. p. 98.

<sup>353</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 123-124.

<sup>354</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 148-155.

pelo fechamento de importantes mercados por conta do conflito, como Antuérpia, Portugal e a própria Espanha. Condados associados à produção de artigos ligados ao vestuário sofreram enormemente com a interrupção do comércio com essas regiões no continente.<sup>355</sup> Além disso, a empresa e saque de Cádiz não renderam o que os mercadores esperavam, eles ainda não haviam conseguido suficiente retorno da soma investida naquela ocasião. Como consequência, Londres se negou a contribuir com a nova expedição de Essex em 1597.<sup>356</sup> Nos condados, desde o início da década havia progressiva insatisfação pelo recrutamento para empresas marítimas e campanhas militares na luta contra a Espanha no estrangeiro. A corrupção grassava entre os capitães responsáveis, que cobravam para dispensar os homens desejosos por escapar da guerra. Autoridades locais escondiam os mais aptos para empregá-los em jornadas particulares, reservavam para as empresas da Coroa os desclassificados e miseráveis.<sup>357</sup>

Atos de resistência popular aos alistamentos ocorreram desde o ataque da Invencível Armada. Em 1589, John Smith, um velho cavaleiro do condado de Essex, escreveu a Lorde Burghley recomendando que fosse emitida ordem para que apenas cavaleiros e filhos de proprietários ricos fossem alistados. Em 1596, Smith acusou Burghley de traição pela retirada contínua de homens para guerras no estrangeiro, conclamou seus conterrâneos a seguirem-no até a Corte para formalizar a acusação, afirmando que quem o acompanhasse não deixaria sua própria terra para lutar fora do reino. Investigado por seus discursos, o cavaleiro argumentou que a lei garantia a convocação apenas de voluntários para servir fora da Inglaterra, que 2.900 homens haviam saído forçados do condado de Essex para lutar no exterior e que, destes, apenas 200 haviam retornado. Ao que tudo indica, ele levantou o tumulto por pena de seus conterrâneos nas lutas contra a Espanha, mas suas justificativas não impediram que fosse preso por dois anos na Torre de Londres.<sup>358</sup>

Segundo relato de Geoffrey Parker, Smith possuía razões sólidas para essas

---

<sup>355</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 147; 203-209.

<sup>356</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p. 124. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. p. 203.

<sup>357</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 203-4.

<sup>358</sup> Wernham mostra que Smith não era o único a questionar publicamente o alistamento para missões militares fora do reino. Um advogado do *Inner Temple* também foi investigado por afirmar que a Rainha não poderia enviar seus súditos a servir no estrangeiro se essa não fosse a vontade deles. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 204-5. O crítico A. R. Humphreys acrescenta novas informações aos protestos de Smith. William Shakespeare. *King Henry – Part II*. Edited by A. R. Humphreys. Routledge, London, 1994. p. 101.

queixas iniciadas em 1589.<sup>359</sup> Os homens que lutaram pela Rainha no mar contra a Invencível Armada voltaram estropeados para a ilha em 1588. Famintos, doentes, sem dinheiro, aleijados etc., não contavam com o apoio financeiro da Coroa por ter salvado o reino. Embora Lorde Burghley tenha dito que sentia o coração doer por testemunhar o fim miserável de súditos tão valorosos, também confessou a esperança de que essas mortes aliviassem o pagamento aos soldados. Ele considerava que aqueles não deveriam receber nada por ter derrotado a Armada espanhola além do valor combinado, seu único temor era o de que se a maior parte morresse, a Rainha não teria quem lutasse por ela no futuro. Quando o responsável pelo pagamento do soldo veio à Corte em busca de instruções, Elisabete e cortesãos estavam entretidos com o desfile pela vitória e não lhe deram atenção. Depois de algum tempo, ele partiu sem qualquer diretriz ou até mesmo informação. Foi deixado aos comandantes o cuidado com seus subordinados. Lorde Almirante, Drake e Hawkins providenciaram um baú em que depositaram parte do soldo de todos para ajudar nas despesas com feridos, pensão para os velhos e invalidados, enterro para os mortos etc., mas a ajuda saiu da dita arca apenas dois anos depois. O único auxílio com que esses homens poderiam contar em seu retorno era a caridade pessoal de seus comandantes, ou a da localidade em que foram abandonados, o que nem sempre veio. No Dia de Ação de Graças, na Catedral de São Paulo em Londres, em que insígnias e troféus foram celebrados pela vitória, esses marujos mal foram mencionados. Segundo Parker, possivelmente metade deles não chegou a ver o natal daquele ano. Já o inimigo espanhol, depreciado como inumano em sua rapacidade, se empenhou em dar assistência às famílias dos mortos, aleijados e sobreviventes. Diferente de Elisabete, Felipe II ainda providenciou pessoalmente para que todos recebessem um pagamento que fosse considerado justo pelo empenho.<sup>360</sup>

Como o rumor sobre os fatos, personagem alegórico que abre a segunda parte de *Henrique IV*, possui mil línguas, nos anos seguintes muitos alistados buscaram desesperadamente comprar a dispensa, desertar ou fugir ao embarque para aquelas guerras. Em abril de 1596, quase todos os soldados de uma companhia da região de Nova Rommey se desviaram do porto de Dover, onde embarcariam para lutar em Calais, até que o perigo passasse e eles pudessem voltar para casa.<sup>361</sup> Mesmo nas empresas marítimas organizadas pela Coroa, como aquela que seria liderada por Essex em 1597,

---

<sup>359</sup> Colin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. pp. 236-237.

<sup>360</sup> Colin Martin; Geoffrey Parker. *The Spanish...* Op. cit. p. 242.

<sup>361</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. p. 205.

não havia muitos homens treinados para ações no mar, os voluntários consideravam as experiências tão traumáticas que rumavam para casa assim que retornavam, determinados a não repeti-las.<sup>362</sup> Não eram só os recrutados que se viam em seu limite por conta daquelas campanhas. As autoridades locais estavam cada vez mais sobrecarregadas com alistamentos, treinamentos, resistências locais, constante clima ruim para as plantações, falta de braços para (más) colheitas e ocasionais surtos de peste. Wernham é enfático ao afirmar que esses descontentamentos, apesar de ocasionais explosões, não causavam revolta na população, mas sim uma profunda apatia, senão exaustão.<sup>363</sup> Havia certa sensação por parte dos súditos nos condados de que aquela guerra havia se alongado demais, e que talvez ela fosse inútil.

#### 4.2 *Henrique IV – partes I e II*

É nesse contexto que Shakespeare escreveu duas peças chamadas de: *Henrique IV – partes I e II*. Na primeira, o governo de Henrique IV é ameaçado por uma facção que questiona sua legitimidade no trono. Henrique depôs Ricardo II, que havia indicado Edmundo Mortimer, o conde de March, como seu sucessor. Rebeldes pretendem tirar Henrique do trono e coroar Mortimer. O principal líder da facção é Henrique Percy, conhecido como *Hotspur* - o Temerário. Parte das famílias nobres de Gales, Escócia e Inglaterra se alinham ao Temerário. Enquanto o rei se prepara militarmente para enfrentar os rebeldes, seu filho, príncipe Henrique, chamado por muitos como Hal, passa o tempo se divertindo em tavernas. Seu maior amigo e mentor na vida boêmia é Falstaff, um velho e barrigudo cavaleiro que vive envolvido com prostitutas, bandidos, e às vezes com gente honesta. Assim, temos dois círculos importantes de personagens nesta peça e que continuam na segunda parte: o círculo da nobreza, que representa a política monárquica em golpes e rearranjos; e o do povo comum, composto por todo tipo de gentes das camadas inferiores. Enquanto a primeira parte se encaminha para o desfecho, Hal se engaja na guerra contra os rebeldes, nomeia Falstaff capitão e tenta provar para a corte que é um bom guerreiro e príncipe. Ao final, ele duela com o Temerário e o mata, sufocando assim o principal braço da rebelião.

---

<sup>362</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. p. 164.

<sup>363</sup> Segundo Wernham, os súditos não se animavam com revoltas contra as autoridades, muito menos com as tropas de Essex para campanhas contra a Espanha. De qualquer forma, a Casa dos Comuns em outubro de 1597 discutiu o estado de penúria e desalento que atingia boa parte do reino e o que poderia ser feito. Como tentativa foram criadas as Leis dos Pobres em 1598. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 206-209

A segunda parte narra a continuidade da luta contra os insurgentes. Falstaff é reconhecido por supostas realizações contra o exército do Temerário, príncipe Hal também alcança algum prestígio. No entanto, nessa peça certa melancolia e angústia perpassam todos os círculos de personagens. Falstaff percebe o despontar da velhice, Hal, devido à doença do pai, nota o momento cada vez mais próximo de ascensão à coroa, a camada baixa de personagens se mostra progressivamente fragilizada em cenas que se passam na taverna ou durante o alistamento no interior do reino. Por fim, morre o rei Henrique IV, príncipe Hal sobe ao trono como Henrique V e decreta o banimento para longe de sua presença de seu antigo companheiro de farra, Falstaff. O desprezo que esse cavaleiro sofre provavelmente causava (e ainda causa) algum impacto sobre a audiência.

### *Falstaff*

A composição do companheiro de folias do príncipe Hal envolveu Shakespeare na primeira questão política que poderia tê-lo comprometido como dramaturgo. Originalmente, o nome do personagem era uma referência explícita ao histórico Sir John Oldcastle (c.1378-1417), alto xerife do condado de Hereford que por casamento em 1409 se tornou Lorde Cobham. Oldcastle era conhecido no reinado elisabetano como um valente cavaleiro do exército de Henrique V, que lutou ao seu lado em guerra contra a França no começo do século XV. Sabe-se que de volta à Inglaterra, Oldcastle se envolveu com os polêmicos ensinamentos religiosos de John Wycliffe (c.1328-1384), um dos primeiros tradutores da Bíblia para o inglês. Oldcastle foi condenado, enforcado e queimado como herege em 1417. Durante a reforma inglesa, Oldcastle foi elevado à categoria de mártir do protestantismo.<sup>364</sup> Ao retratá-lo como um bêbado covarde e embusteiro, Shakespeare parece ter despertado incômodo em seus descendentes, a família de Sir William Brook (1527-1597), Lorde Cobham na época. Brook era inimigo declarado dos Condes de Essex e de Southampton.<sup>365</sup> Shakespeare parece ter desejado provocá-lo com a representação caricata de seu antepassado, fosse porque não simpatizava pessoalmente com ele, fosse porque desejava agradar a Southampton, ou a Essex, ou por todas essas razões.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Sobre Oldcastle, ver: A. R. Humphreys. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *King Henry – Part I*. Edited by A. R. Humphreys. Routledge, London, 1994. pp. i-l. pp. xxxix-xlv.

<sup>365</sup> Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare...* Op. cit. p. 316.

<sup>366</sup> A companhia de Shakespeare em 1596 se chamava *Os Homens do Lorde Camareiro* por ter como patrono Sir Henry Carey, o primeiro Barão de Hunsdon, primo da Rainha que na Corte ocupava o posto

A família de Lorde Cobham parece ter protestado e Shakespeare alterou o nome de Sir John Oldcastle para Sir John Falstaff, referenciando outro cavaleiro da época de Henrique V, Sir John Falstolfe (1380-1459). Na segunda parte da peça, o dramaturgo, para tentar enterrar as acusações dos Brook-Cobham, que possivelmente persistiam, adicionou um trecho no epílogo em que afirmou que Falstaff não era uma representação de Oldcastle - o que não era verdade.<sup>367</sup> A associação do personagem aos Brook foi instrumentalizada de forma jocosa pela facção de Essex por algum tempo, a despeito dos problemas que isso poderia causar a Shakespeare. Sir Henry Brook (1564-1619), filho de Sir William Brook que assumiu o título de Lorde Cobham após a morte de seu pai, parece ter sido até mesmo apelidado de “Falstaff” pelo círculo. Entre a primeira e segunda partes de *Henrique IV*, Shakespeare teria escrito também em 1597 a comédia *As Alegres Comadres de Windsor*, em que Falstaff renasce como o protagonista de desventuras amorosas.<sup>368</sup> Logo após uma apresentação desta peça na Corte em fevereiro de 1598, Essex escreveu uma carta a seu rival no Conselho Privado, Robert Cecil, que estava na França, pedindo para que ele avisasse Sir Alexander Ratcliff sobre o casamento da irmã deste com Falstaff. Essex estava se referindo à corte que Lorde Cobham empreendia à referida dama. A provocação parece mais evidente por Cecil ter sido na época cunhado do novo Lorde Cobham. A esposa de Southampton também chamou Cobham de Falstaff em carta ao marido, na qual tece outro comentário sarcástico sobre a vida sexual de sir Henry Brook, desta vez sobre o nascimento de um filho ilegítimo, que segundo ela parecia um peixe.<sup>369</sup> Toda essa situação mostra como por trás da criação de algumas peças havia uma sutil, ou nem tanto, trama que liga

---

de Lorde Camareiro. Hunsdon morreu em julho de 1596 e o posto foi assumido justamente por Lorde Cobham. É possível que este não quis ser patrono da trupe apoiada pelo Camareiro anterior – o que pode ter gerado certo ressentimento em Shakespeare. Quem assumiu a patronagem foi o filho de Sir Henry Carey, Sir George Carey (1547-1603), o segundo Barão de Hunsdon, o que fez com que durante alguns meses a trupe mudasse de nome para *Homens do Lorde Hunsdon*. Em março de 1597, Lorde Cobham morreu, e embora Essex desejasse assumir o posto de Lorde Camareiro, foi o segundo Barão de Hunsdon o escolhido pela Rainha para assumir o antigo posto de seu pai. A companhia de Shakespeare também voltou a ter o nome anterior. A. R. Humphreys. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *King Henry IV – part I...* Op. cit. pp. xi- xv. Outro fator que talvez aponte a hostilidade do poeta em relação a Lorde Cobham nesta peça, provavelmente escrita enquanto este era o Lorde Camareiro, é a forma como nela o poeta chama os camareiros das hospedarias: “gerentes de ladrões”. Camareiros de hospedagens tinham a má fama de facilitarem roubos a seus hóspedes e é a isso que se refere, mas a palavra “camareiro” não só trazia à mente este posto tão próximo à Rainha, como também o nome que a própria companhia de Shakespeare ostentou até a morte do primeiro Barão de Hunsdon, e que naqueles meses iniciais de 1597 não mais designava a trupe do poeta.

<sup>367</sup> A. R. Humphreys. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *King Henry IV – part I ...* Op. cit. pp. xi-xviii.

<sup>368</sup> Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Vol. III. p. 396.

<sup>369</sup> James Shapiro. *1599: um ano...* Op. cit. pp. 41-42.

Shakespeare, Essex, Southampton e seus desafetos na Corte, assim como o uso político do entretenimento teatral.

A profundidade dramática de Falstaff torna difícil sua categorização. Além de referenciar aos personagens históricos Sir John Oldcastle e Sir John Falstolfe, ele possui características atribuídas a diferentes tipos do teatro medieval e elisabetano, embora não se encaixe completamente em nenhum deles. Sua composição possui algo do velho Vício das peças de moralidades medievais, que ainda faziam sucesso pelo interior da Inglaterra na época de Shakespeare. A função deste tipo dramático era a de seduzir a mocidade para perdê-la em pecados e, obviamente, vícios. Falstaff aparentemente ocuparia essa função na vida do jovem príncipe Hal. Outro caráter presente nas moralidades e que parece ter influenciado em sua criação é o Parasita, este é um criado, parente ou agregado que usufrui do trabalho ou acolhimento de outros - Falstaff bebe e come frequentemente à custa do príncipe Hal. Por fim, a categoria tipológica que ajudou na construção do personagem é a de Gabola, a mesma associada ao soldado espanhol.

O fictício cavaleiro se gaba de seus feitos, atitudes heroicas, mas deixa entrever certa covardia. O evento que mais salienta a tipificação de Gabola em sua caracterização é o assalto que seus comparsas beberrões, frequentadores da taverna Cabeça de Javali, armam com o príncipe Hal para tomar algum dinheiro advindo dos impostos. O príncipe, Falstaff, Gladshill e Poinz assaltam numa noite os coletores do rei, enquanto esses se dirigiam à Corte com a carga desejada. No entanto, Hal e Poinz se afastam dos comparsas para depois voltarem disfarçados como outros assaltantes, tomam de Falstaff o dinheiro roubado, que foge bufando. Quando todos se reúnem novamente na taverna, o ébrio mentor de Hal mente para justificar o roubo do dinheiro por outros assaltantes, diz que lutou com eles a fim de proteger a carga. A cada lance da narrativa, ele aumenta o número dos bandidos com quem diz que lutou, enquanto o príncipe e Poinz se divertem com suas mentiras. Por fim, revelam-lhe que eles eram os assaltantes que o roubaram e que tudo aquilo era um golpe para se ver como explicaria ter perdido a carga para outros bandidos. Falstaff, em outra manobra magistral, inventa que os reconheceu e que não poderia lutar com eles por Hal ser filho do rei.

Além do tipo Gabola, outros elementos ligam o personagem à representação indireta do universo ibérico. Ele frequentemente cita obras eruditas, filosóficas e literárias, com especial destaque às hispânicas, dentre elas, *Amadis de Gaula* (1504) e o



ciclo de *Espelho de Príncipes e Cavalheiros* (c. 1555- c. 1587). O personagem é chamado por Hal de “avental espanhol” (II, iv, 70), uma referência ao avental feito com consistente couro da Espanha que taverneiros usavam para trabalhar.<sup>370</sup> O personagem que o serve como tenente na segunda parte, Pistola, também cita muitas obras da literatura ibérica. Este apropriadamente possui esse nome graças a seus escândalos e bravatas, também se mostra covarde quando o perigo o ronda, portanto, também é um Gabola. No entanto, não é a característica deste tipo dramático, ou as citações da literatura ibérica, ou a companhia de Pistola com os mesmos distintivos que associariam simbolicamente Falstaff ao universo ibérico. Seria seu consumo exclusivo de vinhos espanhóis, sobretudo *sack* (uma possível adulteração de *sec*, “seco” em francês), como se chamava na Inglaterra alguns vinhos importados da Espanha.<sup>371</sup> Falstaff também bebe o *sherry sack*, possivelmente o vinho produzido em Jeréz, além de outros procedentes das ilhas Canárias, como o “Canárias”, “Madeira” e “Bastardo”.<sup>372</sup>

A ebriedade é a principal característica de Falstaff. Na primeira cena em que o personagem aparece, pergunta a Hal que horas do dia seriam e o príncipe afirma que ele está com “o espírito de tal modo embrutecido de tanto beber o vinho das Canárias, de te desabotoares depois da ceia, e de dormir nos bancos a sesta, que esqueces de perguntar

---

<sup>370</sup> William Shakespeare. *King Henry IV – part I...* Op. cit. p. 60.

<sup>371</sup> A. R. Humphreys. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *King Henry IV – part I...* Op. cit. pp. 9-10. Pedro N. Leal Cruz, um especialista em literatura inglesa, afirma com interesse: “Shakespeare utiliza sack en casi todas las obras en las que figura la voz Canary. Además, emplea, en muchos casos, esta voz conectada con «azúcar» y «baile canario» [...] Es decir, en muchos casos podemos asegurar que la palabra sack, al estar relacionada con baile y azúcar, hace referencia al vino canario”. P. N. Leal Cruz ‘El término Canary en inglés. Análisis del uso de Canary, Sack y Malmsey en William Shakespeare’. In.: *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 61, 2015. p. 2. Cruz comete alguns erros neste artigo, mas suas conclusões sobre a especificidade de *sack* como vinho das Canárias devem ser levadas em consideração em algum estudo sobre o tema que venha porventura a ser feito. O autor também chama a atenção para o fato de que vinho e açúcar eram importantes artigos de exportação das ilhas Canárias para a Inglaterra na segunda metade do século XVI. Em alguns trechos da obra, fica subentendido que esse vinho era vendido nas tavernas em conjunto com açúcar para adoçá-lo, Falstaff chega a ser chamado por Poin como “João Sack e Açúcar”, Hal encontra açúcar no bolso do ébrio cavaleiro enquanto este está dormindo, dados que parecem confirmar a ideia de Cruz de que a associação entre *sack* e açúcar na obra refletem as exportações referidas.

<sup>372</sup> O historiador Garret Mattingly acredita que um dos principais motivos pelos quais Felipe II e Elisabete I não desejavam empreender a guerra era a relação comercial entre as duas nações, com destaque para os vinhos de Jeréz: “[...] England and Spain were each other’s best customers [...] English consumers took eagerly Spanish oil and fruits and Jerez wines. England was perhaps the one country in Europe where Spanish merchants did not normally have to balance their accounts with hard cash”. Garret Mattingly. ‘International Diplomacy and International Law’. In: *The New Cambridge...* Op. cit. pp 158 e 159. “Bastardo” era o nome pelo qual era chamado um tipo de vinho doce pretensamente espanhol, provavelmente tinha este nome porque era um vinho seco falsamente adoçado com mel. William Shakespeare. *King Henry IV – part I...* Op. cit. p. 58. A ideia de Griffin de que os espanhóis eram vistos como “mestiços”, graças à alardeada ascendência moura e judia, ganha nova dimensão com a nomeação inglesa de “Bastardo” para um vinho espanhol adulterado, embora o autor não tenha observado essa sutileza em seu estudo. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit.

o que realmente desejas saber” (I, ii, 2-5). Em quase todas as cenas, junto dele há uma garrafa ou copo de *sack*. Ao adentrar a taverna Cabeça de Javali, geralmente a primeira coisa que pede é um copo do tal vinho, na lista de despesas que o príncipe encontra em seu bolso, os custos com essa bebida ultrapassam todos os outros somados. Numa das cenas finais da primeira parte, em meio a uma batalha decisiva contra os rebeldes, Hal pede a Falstaff uma pistola, que brinca ao apontar seu estojo de armas, mas o príncipe ali encontra apenas uma garrafa dessa bebida e furioso a atira no cavaleiro antes de voltar à luta. O *sack* espanhol era um vinho caro, em *A Megera Domada* (c. 1592), quando o pobretão Sly acorda em uma casa rica, os criados oferecem-lhe prontamente um copo. Nas tavernas, vinhos comuns eram falsificados com a adição de cal para que pudessem ser vendidos como o caro *sack*, o que causava hidropisia em quem o bebesse. Possivelmente um dos motivos para o alto preço do *sack* era a própria guerra e a interrupção do comércio com a Espanha.

O crítico Eric Auerbach chama a atenção para uma inovação particular de Shakespeare na História do Drama: a representação do cotidiano e a tridimensionalidade realista de personagens como resultado desta.<sup>373</sup> Auerbach usa como mote para seu texto a composição do príncipe Hal em *Henrique IV*, salienta o trecho em que o príncipe se mostra cansado por estar preparando um ataque militar aos rebeldes, e ainda por ter que se preocupar com sua imagem pública. Hal sugere que em contraposição a tudo isso, prefere beber “cerveja fraca”. A cerveja era vista como uma bebida tipicamente inglesa, mais que isso, popular. Essa fala de Hal reforça a exaltação da Inglaterra feita por Shakespeare nas peças históricas a que Hobsbawn atribui um “protonacionalismo”.<sup>374</sup> Mas o dramaturgo faz isso a seu modo, através da representação do cotidiano valoriza a cerveja como bebida de seu povo, aquela da qual os humildes gostavam. Ao se colocar como um inglês típico e parte do povo por preferir essa cerveja, Hal se coloca antagônico à Falstaff, bebedor de vinhos caros produzidos pelo inimigo espanhol.<sup>375</sup> Naquela Guerra Anglo-Espanhola, durante o ano de 1597, aquele em que a população, como o fictício Hal, se mostrava cansada de lutar, o consumo conspícuo do vinho produzido pelo inimigo, assim como as citações literárias de obras compostas sob a

---

<sup>373</sup> Eric Auerbach. 'O príncipe Cansado'. In.: *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2004. pp. 277-297.

<sup>374</sup> Eric J. Hobsbawn. *Nações e...* Op. cit. p. 90.

<sup>375</sup> Em *Henrique V*, o condestável de França reforça a particularidade da cerveja como símbolo de identidade cultural inglesa em contraposição ao vinho do inimigo, nesse caso o francês. Após falar sobre o clima sombrio na Inglaterra, o condestável pergunta: “Será que essa água fermentada, bom purgante para cavalos velhos, o caldo de cevada que usam pode infundir-lhes ao sangue gelado tão valente calor? E nosso sangue, tão vivo, animado pelo vinho, parecerá gelado?” (III, v, 18-22).

Monarquia Hispânica, certamente não passaria despercebido pela audiência.<sup>376</sup>

O antagonismo entre Hal e Falstaff, simbolizado na preferência entre bebidas inglesa e espanhola, ganha outra camada quando esse último compara erroneamente o príncipe a seu irmão, o conde de Lancaster. Falstaff julga que Lancaster é frio e sem carisma por beber “bebida magra”, e que o outro seria vigoroso por beber vinho espanhol. Esta afirmação equivocada é feita depois que o príncipe afirma preferir cerveja, a mesma bebida de seu irmão Lancaster. A cena acontece algum tempo antes de Falstaff ser banido da companhia de Hal, quando já não há mais tantas afinidades entre os dois. Neste solilóquio em que compara os dois irmãos, ele saúda as virtudes do vinho espanhol:

Esses rapazes tão moderados jamais chegaram a qualquer coisa, porque a bebida magra que usam, esfria-lhe mais o sangue e, acrescentando-se as numerosas refeições de peixe que fazem, caem numa clorose masculina. Quando se casam, geram filhas. São geralmente tolos e covardes, o que seríamos, também, alguns de nós, não fosse o estimulante. Um bom xerez produz duplo efeito: primeiro, sobe-nos ao cérebro e lá desseca os tolos, estúpidos e acres vapores que o cercam, torna-o esperto, ágil, inventivo, cheio de concepções ligeiras, ardentes e deleitosas formas, as quais, transmitidas à voz, à língua, que lhes dá nascença, tornam-se excelentes ocorrências. A segunda propriedade de vosso excelente xerez é a de esquentar o sangue que, estando antes frio e calmo, deixava o fígado branco e pálido, o que é sinal de pusilanimidade e de covardia; mas o vinho de xerez o esquenta e o faz correr do centro para as extremidades. Ilumina o rosto que, como um farol, dá a todas as forças desse pequeno reino, o homem, o sinal para que se armem e, então, toda a milícia vital, todos os pequenos espíritos internos se reúnem em massa em torno do capitão, o coração, que, dilatado e orgulhoso com este exército, realiza qualquer ato que seja de valor e este valor vem do xerez! De sorte que a ciência das armas nada é sem o vinho, pois é ele quem a põe em ação. A instrução não passa de uma mina de ouro guardada por um demônio, até

---

<sup>376</sup> Sabe-se que o Conde de Essex possuía por volta dessa época o monopólio sobre a importação de vinhos doces, mas até aqui o autor deste texto não descobriu se o *sack* fazia parte desse contrato. Se Essex era o distribuidor do referido vinho espanhol, a ironia de Shakespeare ganharia ainda novas camadas de significação. Uma delas certamente seria a graça com que a facção do Conde ouviria os disparates de Falstaff depois de beber generosas doses do vinho, principalmente suas críticas aos homens beligerantes, como o do próprio Essex. A menção ao contrato de monopólio de vinhos doces do Conde, cancelado em 1599, se encontra em: R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 349.

que o vinho a explore, dando-lhe vida e emprego. Daí vem porque o príncipe Harry é valente, porque o sangue frio que naturalmente herdou do pai, como um terreno magro, estéril e nu, ele o adubou, cultivou e amanhou com o excelente hábito de bem beber, com boas libações, com um generoso xerez. De modo que se tornou muito ardoroso e muito valente. Se eu tivesse mil filhos, o primeiro princípio humano e que lhes ensinaria seria o de abjurarem toda bebida ligeira e se dedicarem ao xerez.

(**Henrique IV – parte II**, Ato IV, cena iii, ref. versos 88-123)

Neste trecho, ao saudar as “boas” qualidades do *sack*, com o que provavelmente a maior parte da audiência concordava, Falstaff consegue o efeito inverso. Se Hal é vigoroso por conta da bebida que ingere, então o é pela cerveja inglesa, bebida de sua preferência. Em nenhuma cena temos indicação de que Hal bebe vinho espanhol. Falstaff, ao elogiar o consumo excessivo desta bebida específica, estaria sinalizando para a plateia um dos motivos pelos quais mais tarde seria banido da presença do príncipe: era um alcoólatra destemperado, cuja presença apenas traria problemas para o bom governo de Hal como Henrique V. Mesmo que indiretamente, para a audiência, Falstaff e seu *sack* denotariam o desgoverno em prol de interesses privados e corruptos, em oposição a Hal e sua cerveja inglesa, que denotariam o governo equilibrado e justo de um dos mais admirados reis ingleses. Para sublinhar esta ideia, Shakespeare ainda colocou nessa fala de Falstaff expressões militares que transformam o corpo do bebedor em um reino, cujo exército age bravamente sob o influxo do vinho espanhol. Outra vez, tal valorização do vinho do inimigo, agora como motivação para a ação de um exército, certamente não passaria despercebida pela audiência durante a Guerra Anglo-Espanhola, seria outro dos elementos que justificariam o silenciamento de Falstaff ao final.

#### *O alistamento de soldados*

O lado sombrio de Falstaff não se concentra em sua pretensa covardia de Gabola ou no consumo de vinhos do inimigo, mas sim em seu trabalho como capitão no alistamento de soldados para a luta contra os rebeldes. Na primeira parte, quando o príncipe faz as pazes com o pai e parte para a guerra contra a facção do Temerário, ele nomeia Falstaff como um de seus capitães e o incumbe de arregimentar soldados na travessia para Shrewsbury, ao norte, onde se desenrolaria a batalha. O novo capitão atravessa o reino visitando condados, recebe propina de homens que podem pagar pela dispensa, e alista miseráveis esfarrapados. Não testemunhamos estas ações, sabemos

sobre elas apenas através da narração do próprio Falstaff quando chega ao local estipulado. Príncipe Hal e o conde de Westmoreland ficam surpresos com o estado dos homens em sua companhia, criticam sua aparência lamentável, mas Falstaff os tenta tranquilizar ao afirmar que são apenas “carne para canhão”.<sup>377</sup> Após a batalha, sabemos que deste regimento de 150 soldados apenas 3 sobrevivem.

Na segunda parte da peça, após ser condecorado por supostamente ter matado o Temerário, Falstaff recebe nova missão de alistar soldados e encaminhar-se para o local de novas batalhas, o condado de York.<sup>378</sup> Desta vez, a plateia elisabetana via com seus próprios olhos o recrutamento. O vigarista e seu auxiliar Bardolfo, em uma pequena vila de Gloucester, é recebido por dois juízes de paz locais chamados em inglês por *Justice Shallow* e *Justice Silence*. *Justice* é uma palavra que designava tanto o cargo de juiz quanto a justiça em si, portanto, os nomes dos juízes poderiam ser interpretados tanto como “Juiz Raso” e “Juiz Silêncio”, quanto “Justiça Rasa” e “Justiça Silenciosa”, poderiam ainda ser entendidos como “Superficialidade da Justiça” e “Silêncio da Justiça”. Os juízes surgem acompanhados dos homens que selecionaram para o exame por Falstaff, chamados de Ralph Mofado, Simão Sombra, Thomas Verruga, Francisco Fraco e Pedro Bezerra. Os nomes destes personagens já sinalizam alegorias presentes - de forma realista - no texto, e é quase como um trecho das peças de moralidades medievais, provavelmente nelas foi inspirado. No início, os dois juízes conversam sobre a morte e o preço de bois e ovelhas em uma feira. Com Mofado, Sombra, Verruga, Fraco e Bezerra em cena, esperando para serem avaliados pelo corrupto Falstaff, a conversa sobre morte e preço de bois e ovelhas funcionaria como representação do destino daqueles presentes no palco, na espera da compra pela dispensa ou venda da força de trabalho para a guerra, de acordo com o preço que se poderia pagar antes de serem sacrificados. O Juiz Silêncio e o Juiz Raso nada poderiam fazer por eles, mesmo que tentassem. E um deles de fato tenta, obviamente não é o Juiz Silêncio.

Mofado é apresentado como arrimo de família, pede para ser dispensado porque precisa cuidar do campo para sua mãe, diz que há outros melhores que ele para servir.

---

<sup>377</sup> A expressão original é *food for powder*, considero boa a tradução “carne para canhão” feita por Oscar Mendes e F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros.

<sup>378</sup> Quem mata o Temerário é o príncipe Hal, mas quando esse abandona o cadáver do líder rebelde, Falstaff, que se fingia morto no chão, levanta, se aproxima e fere o líder inimigo mais uma vez para confirmar sua morte, sai de cena carregando-o, e com a arma ensanguentada afirma que foi ele quem derrotou o Temerário em uma luta. Para Hal, argumenta que aquele se levantou após o príncipe deixá-lo no chão e que ele, Falstaff, foi quem o teria morto realmente. É outra das ações que o caracterizam como Gabola, trágica e engraçada ao mesmo tempo.

Falstaff afirma que quem está “mofado” deve ser utilizado rapidamente (na guerra), o rapaz replica com raiva “utilizem”, e por estar diante de autoridades é imediatamente calado pelo Juiz Raso - ou “Superficialidade da Justiça”. Falstaff pergunta a Sombra de quem ele é filho, ao que o rapaz responde: “Eu sou filho de minha mãe” (“My mother’s son, sir”)(III, ii, 127). Em inglês a palavra “son” (filho) era dita da mesma forma que “sun” (“sol”), portanto, outro significado para a fala é: “sou o sol de minha mãe”, o que deixava claro para a audiência que seus motivos para ser dispensado da guerra seriam os mesmos de Mofado, é arrimo de família. Fraco é alfaiate de mulheres e algumas brincadeiras sobre ele implicam que é homossexual e que irá para a guerra fazer buracos em homens como faz em roupas femininas. Após a apresentação, Falstaff se retira com Juiz Raso e Juiz Silêncio enquanto Bardolfo recebe o suborno de Bezorro e de Mofado para a dispensa.

Quando o corrupto capitão retorna com os juízes, Bardolfo conta-lhe sobre a propina, mas omite 1/4 da soma do dinheiro recebido, o que aponta seu próprio desvio e a hierarquia da corrupção nas tropas. Falstaff dispensa Mofado e Bezorro, o juiz Raso questiona a escolha dos mais miseráveis ao invés dos mais fortes para o serviço, e o capitão em um rompante subverte toda a filosofia militar da época, explica que músculos e força não lhe interessam, afirma que Verruga em seus andrajos miseráveis seria mais rápido nos movimentos; Sombra, por ser tão magro, não seria atingido por tiros do adversário; e Fraco saberia se retirar do campo de batalha com suavidade (feminina). Afirma que sua tática é colocar homens fracos na frente e os fortes atrás. Por fim, o Juiz Raso questiona a escolha de Verruga, afirma que ele não sabe ao menos segurar uma arma, Bardolfo coloca um arcabuz em suas mãos e Falstaff tenta dirigir seus movimentos:

Vamos, maneja teu arcabuz. É isto! Muito bem!... Vamos!... Muito Bem! Ótimo”... Oh! Dai-me um atirador, pequeno, descarnado, velho, enrugado, calvo!... Perfeitamente executado, Verruga; és um valente rapaz!... Toma, aqui está um tostão para ti.”

(Henrique IV – parte II, Ato III, cena ii, ref. versos 268-272)

Podemos imaginar o riso estupefato da audiência elisabetana ao presenciar um velho carpinteiro cheio de andrajos e feridas, descrito como “pequeno, descarnado, velho, enrugado, calvo”, tentando desajeitadamente manejar um arcabuz que mal tinha

forças para carregar. Humphreys mostra que Shakespeare pode ter se inspirado em um carpinteiro conhecido de sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, chamado Thomas Verruga, que aparece numa lista de recrutamento militar alguns anos depois da escrita da peça.<sup>379</sup> Esta hipótese é fortalecida pelo fato de que esta cena se passa no condado de Gloucester, fora da rota entre Londres e York, local para onde Falstaff estaria se dirigindo. Gloucester na época abrangia parte do que hoje é a área ampliada de Stratford-upon-Avon, fator que pode justificar a escolha do poeta para a ambientação, principalmente se o fictício Thomas Verruga for uma evocação emotiva de seu conterrâneo. Como o poeta, boa parte da população de Londres tinha raízes no campo, todos tinham algum parente, amigo ou conhecido que enfrentaram situações semelhantes à da cena para lutar e perder a vida em batalhas na Irlanda, Províncias Unidas, França e nos mares, geralmente contra a Espanha. A consciência de que aqueles homens miseráveis seriam utilizados como “carne para canhão”, por não terem dinheiro para subornar um capitão corrupto, provavelmente despertava riso angustiado na audiência. As alegorias que envolvem os nomes dos alistados, a omissão do Juiz Silêncio e a falta de ação expressiva do Juiz Raso, que, embora questione o capitão, não se opõe a ele, no mínimo despertavam algum desconforto em relação a Falstaff, personagem que até aquele momento só haveria causado riso.

#### **4.3 Estrutura estética de *Henrique IV – partes I e II***

A peça se estrutura na alternância entre cenas de dois círculos: o da corte e o do populacho. O círculo da corte mostra a luta entre o partido dos nobres rebeldes e o do monarca, assim como a vida familiar destes personagens; o círculo do populacho exhibe a vida cotidiana no interior e na capital do reino, as cenas se passam em estradas, pequenas vilas e, sobretudo, na taverna Cabeça de Javali em *Eastcheap*, região próxima à Ponte de Londres. O príncipe Hal funciona como elo dramático entre os dois círculos, frequenta tanto a corte quanto a taverna. Estes refletem um ao outro, os eventos que marcam a vida política na corte também influenciam a vida da população, elementos da vida comezinha desta camada mais baixa, como relações amorosas e truques entre parceiros de malandragens, também são mostrados na vida cortesã. Esta obra, se considerarmos as duas peças escritas em momentos diferentes como partes de uma só, é inteiramente construída através de jogos de espelhos.

---

<sup>379</sup> William Shakespeare. *Henry IV – Part II...* Op. cit. p. 103.

Os dois círculos são tão contrastantes quanto complementares, a corte é séria, a taverna é bem humorada; a nobreza denota energia, o povo exala preguiça; a corte fala geralmente em verso, o povo em prosa. Ambos os círculos questionam a autoridade, praticam golpes, nobres e ladrões possuem a mesma ousadia. O Temerário tece toda sua vida (e morte) em torno da honra, Falstaff a descarta. Enquanto os nobres revoltados da corte tramam levantar armas para a deposição do rei, os bêbados de *Eastcheap* acompanhados do próprio príncipe Hal planejam roubar os coletores do mesmo rei. Os soldados miseráveis recrutados por Falstaff são o reflexo invertido dos ricos nobres em revolta. Hal e o Temerário pertencem à mesma classe social, são correspondentes em partidos opostos. O Temerário é o líder tenaz que o rei gostaria de ter como filho, Hal passa o tempo se divertindo em meio a ladrões, bêbados e prostitutas, ao final os dois duelam e Hal mata o rival, desejando assumir seu lugar de herói admirado. O rei é o pai natural de Hal e cobra-lhe uma postura digna da condição de futuro monarca, enquanto Falstaff funciona como tutor do príncipe, ensinando-lhe a prática da vida da gente simples, o que lhe será de extrema importância ao assumir a coroa, como se vê em *Henrique V*, peça escrita alguns meses depois.

O reflexo semelhante, e ao mesmo tempo invertido, entre o rei e Falstaff na vida de Hal, ganha o palco na cena da primeira parte em que o príncipe e seu mentor de vigarices encenam na taverna uma conversa entre o próprio Hal e seu pai. Entre ladrões, prostitutas e bêbados, paramentados com figurinos e apetrechos improvisados, Falstaff interpreta o monarca em seu desagrado pelas companhias do filho, interpretado por ele mesmo. A graça está no fato de que Falstaff no papel do rei faz uma ressalva elogiosa ao próprio Falstaff. A audiência da taverna se delicia, a hospedeira Quickly, emocionada, diz com os olhos cheios de lágrimas que ele interpreta o rei tão perfeitamente como “um desses depravados comediantes” que vê nos teatros (II, iv, 390-391). A cena não é apenas um retrato metalinguístico dos atores da companhia de Shakespeare, mas do próprio público popular que os apreciava, que se via no palco e encontrava prazer ainda maior com a brincadeira. Logo em seguida eles invertem os papéis, e Hal interpreta seu pai e Falstaff interpreta Hal. Esta segunda cena improvisada contém o mesmo tema da anterior, o rechaço do rei pelas companhias do filho, o ator Falstaff no papel de príncipe faz outra brilhante defesa de si mesmo. A verdadeira plateia no teatro provavelmente riria ainda mais na cena seguinte, em que Henrique IV utiliza os mesmos fictícios argumentos para mostrar seu desagrado perante as companhias do filho. A brincadeira



acaba quando a guerra bate na porta e Hal e Falstaff devem partir para seus ofícios bélicos.

Esta cena e aquela referida do assalto fazem parte da primeira parte da obra, bem mais leve e engraçada que a segunda. Ao que tudo indica, esta parte foi escrita entre o fim de 1596 e o começo de 1597, apresentada logo nos primeiros meses deste ano. Muito provavelmente, antes de terminar a segunda parte, Shakespeare enfrentou os protestos da família de Lorde Cobham e ainda teve que escrever outra peça para o ingresso de novos cavaleiros na Ordem da Jarreteira em maio de 1597, possivelmente *As Alegres Comadres de Windsor*.<sup>380</sup> Um dos ingressantes na Ordem era o segundo Barão de Hunsdon, filho do antigo Lorde Camareiro e que depois da morte deste assumiu a patronagem da companhia do poeta. James Shapiro acredita que foi algumas horas depois de uma apresentação de *As Alegres Comadres* na Corte em fevereiro de 1598, com as cômicas aventuras amorosas do bufão ainda reverberando em sua mente, que Essex escreveu a Robert Cecil a mencionada carta em que chama Lord Cobham de Falstaff, ao se referir ao assédio a uma dama da nobreza.<sup>381</sup>

Alguns meses depois, os teatros foram fechados entre agosto e outubro de 1597, como punição por provocações políticas em uma peça de Ben Jonson e Thomas Nashe (c. 1567-1601), chamada *Ilha dos Cachorros*.<sup>382</sup> Neste período entre maio e outubro de 1597, ou logo após, como acredita Gary Taylor, Shakespeare possivelmente escreveu a segunda parte de *Henrique IV*.<sup>383</sup> Nesses meses entre a escrita da primeira e segunda partes, a insatisfação popular em relação à guerra se aprofundou, como vimos. Logo depois de *O Mercador de Veneza*, a primeira parte foi escrita ainda durante o esfuziante sentimento coletivo de vingança promovido pela pretensa vitória em Cádiz, talvez por isso seja leve e divertida. A segunda mostra um questionamento mais crítico, e até mesmo cético, sobre o tema da guerra. Um bom reflexo do aprofundamento da crise se mostra no fato de que na primeira parte a plateia só conhecia a corrupção no alistamento através da narração do próprio agente corruptor, Falstaff; mas na segunda via com seus próprios olhos o suborno acontecer em cena, a dispensa de homens saudáveis e em seu lugar a recruta de miseráveis em andrajos para servir como “carne para canhão” em luta

---

<sup>380</sup> A. R. Humphreys. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *King Henry IV – part I...* Op. cit. p. xiv-xv.

<sup>381</sup> James Shapiro. *1599...* Op. cit. pp. 41-42.

<sup>382</sup> A. R. Humphreys. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *King Henry IV – part II...* Op. cit. p. xvii.

<sup>383</sup> Taylor crê que Shakespeare escreveu a segunda parte no fim de 1597. Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V*. Edited by Gary Taylor. The Oxford Series. Oxford, Oxford University Press, 1984. pp. 1-74. p. 5.

determinada pela nobreza. Em nossa opinião, a peça reflete perfeitamente os sentimentos coletivos de 1597 frente à longa guerra contra a Espanha, continuada por decisões tomadas no Conselho Privado.

Outro elemento nesta obra que parece evocar de forma tópica o conflito contra a Espanha é uma possível referência às empresas marítimas financiadas pela Coroa, mercadores e comandantes militares na tentativa de saquear portos espanhóis, galeões e o comboio das Índias para divisão dos lucros. Mesmo no fim do verão de 1597, Essex e outros se lançaram ao mar numa tentativa fracassada de atacar Ferrol e o comboio das Índias, deixando a costa da Inglaterra indefesa aos espanhóis, que seriam detidos apenas por uma tempestade. Se Gary Taylor estiver correto em sua proposta de datação entre 1597 e 1598, um trecho na segunda parte parece refletir justamente a referida empresa, é quando Lorde Bardolfo reflete sobre a revolta contra o rei:

Todos nós, envoltos neste naufrágio, sabíamos que nos aventuraríamos (*ventured*) em mares tão perigosos, que havia dez probabilidades contra uma de que nos salvaríamos. Entretanto, nós nos aventuramos (*ventured*), porque o resultado (*gain*) esperado abafava o temor do perigo provável. E desde que estamos derrotados, tentemos (*venture*) novamente a sorte. Vamos, arrisquemos tudo: corpo e bens.

(Henrique IV – parte II, Ato I, cena i, ref. versos 180-186)

As expressões utilizadas com as palavras em inglês que deixamos entre parênteses sinalizam as campanhas militares\mercantis, geralmente desastrosas, que em busca de saques perfizeram toda a Guerra Anglo-Espanhola. Deve ter levantado alguma reflexão o recente perigo de ataque espanhol contra a Inglaterra desprotegida, seus comandantes militares haviam se “aventurado” (*ventured*) “em mares tão perigosos”, enfrentaram “dez possibilidades contra uma” em tal “aventura” (*venture*) pelos Açores, na busca de “resultado” (*gain*). Essex e seus comandantes arriscaram “tudo”, “corpo e bens”, até mesmo a segurança de todo o reino.

Nesta mesma cena, outro elemento que evidencia o paralelo entre a Guerra Anglo-Espanhola e o conflito na peça é a conotação religiosa. A guerra dramática ganha novo tom graças ao ingresso do arcebispo de York na revolta. O personagem Morton nota que aquele levantou soldados para servir a propósitos religiosos-militares, e que este fato é a esperança dos rebeldes, “agora o arcebispo dá à insurreição uma cor

religiosa” (I, i, 200-201). Pelo fato de que é o partido de Morton e do arcebispo que será derrotado, e todos na audiência sabiam por conhecerem bem este evento do reinado de Henrique IV, o dramaturgo poderia estar novamente chamando a atenção para o perigo que decorre de uma guerra sob a bandeira religiosa, principalmente quando envolve a busca de certo “resultado” financeiro.

O clima de tensão e exaustão de um reino se espelha no analisado trecho em que Hal se mostra cansado por aqueles preparativos de guerra e protocolos cortesões. Foi baseado nele que Eric Auerbach nomeou seu capítulo sobre Shakespeare em *Mimesis* como “O Príncipe Cansado”.<sup>384</sup> Hal, além de dizer a Poins que está cansado da guerra e que gosta de beber cerveja, afirma que sentiria vergonha em demonstrar a dor pelo pai doente por sua própria convivência pública com boêmios. Hal sabe que, por estar completamente entregue às folias na taverna, seria considerado hipócrita se chorasse pelo pai na frente de alguém. Poins percebe com delicadeza a melancolia da reflexão de Hal, que se permite chamá-lo de amigo. Auerbach mostra como neste momento presenciamos a intromissão do cotidiano na representação teatral/literária da vida de reis e príncipes. No entanto, nos atrevemos a ir além nesta análise para afirmar que este trecho não reflete apenas o cotidiano na vida de um príncipe, mas o cotidiano de todo povo inglês no ano de 1597. O cansaço retratado não é apenas o de Hal, mas do reino com a infinitude dos preparativos para aquele embate. Entre cervejas, folias e protocolos formais, a Guerra Anglo-Espanhola exauria a energia tanto da nobreza quanto das camadas populares.

A caracterização de Falstaff também se torna mais complexa na segunda parte. Se na primeira, ele aparece como encarnação do “Vício” medieval em luta contra a “Virtude” para seduzir um príncipe, na segunda, quando se decide a assentar sua vida em modos mais comportados, afirma que é o príncipe quem o tenta a persistir nos vícios. Falstaff se mostra frágil, se comove com o próprio medo da morte, é amoroso tanto com a hospedeira viúva que engana para ser sustentado, a senhora Quickly, quanto pela prostituta com quem se relaciona (e que apresenta à viúva como “parenta”, quando a traz para morar com eles). A cena em que todos se despedem dele antes da partida para a batalha é enternecedora, a prostituta mal consegue falar por conta do choro e medo de que ele morra, a viúva afirma que o conhece de longa data e que não há homem mais honrado e de coração mais fiel. Se antes a plateia elisabetana acreditava-o Gabola, nesta

---

<sup>384</sup> Eric Auerbach. 'O príncipe Cansado'. In.: *Mimesis*. Op. cit.

segunda parte presenciava o enfrentamento entre ele e um companheiro bêbado na taverna, expulso aos empurrões. É na sequência final de eventos na segunda parte que o destino deste personagem e o da população inglesa parecia convergir nos palcos em relação às guerras - a dramática e a real.

Após a prisão dos líderes rebeldes e o fim da guerra civil, Falstaff volta para Gloucester a fim de visitar o Juiz Raso na tentativa de extorquir-lhe algo. Em meio a conversas e diversões, Pistola, alferes de Falstaff, chega com a notícia de que Henrique IV morrera e que príncipe Hal fora coroado como Henrique V. Esta é a cena em que temos mais alusões concentradas à cultura espanhola, o que fazia com que Falstaff e seus homens fossem associados de alguma forma ao inimigo da verdadeira guerra contra o qual a Inglaterra lutava em 1597. Quando a cena começa, todos estão há horas bebendo *sack*, o Juiz Raso propõe um brinde ao grupo e chama seus membros de *cabileros* de Londres - *cabileros* era como os ingleses pronunciavam “cavalheiros” em espanhol.<sup>385</sup> O bêbado Juiz Silêncio rompe seu costumeiro mutismo e se põe a cantarolar uma canção em que pede para ser sagrado cavalheiro por *Samingo* (São Domingos), possivelmente o santo espanhol patrono dos bebedores e dos militares da ordem dos dominicanos.<sup>386</sup> Pistola chega com “notícias exóticas da África” e chama o Juiz Raso de *Bisoniam*, adulteração do termo espanhol *bisoño* e do italiano *bisogno*, usados para designar soldados amadores.<sup>387</sup> Quando Pistola conta que Hal é o novo rei, pede para que quem não acredita lhe dê uma “figa espanhola”. “Figa” era um gesto de mão feito para hostilizar alguém, as mais agressivas eram chamadas de figas espanholas ou italianas.<sup>388</sup> Falstaff, cheio de alegria, se apressa em promessas de títulos aos amigos. Em seu delírio de poder, afirma que eles podem tomar os cavalos de qualquer um para ir a Londres, pois as leis da Inglaterra estariam agora sob seu comando, e ainda promete se vingar do honesto Lorde Juiz-Mór por uma desavença passada. No entanto, ao chegar a Londres para a primeira aparição pública de seu antigo pupilo, coroado como Henrique

---

<sup>385</sup> William Shakespeare. *King Henry IV – part II...* Op. cit. 171.

<sup>386</sup> William Shakespeare. *King Henry IV – part II...* Op. cit. 172.

<sup>387</sup> William Shakespeare. *King Henry IV – part II...* Op. cit. 175. Oscar Mendes afirma que este era o termo para designar os soldados espanhóis que desembarcavam na Itália “em completo estado de penúria e miséria”. William Shakespeare. *Obras ...* Op. cit. Volume III, p. 288. n. 105.

<sup>388</sup> Segundo o importante estudioso shakespeareano do século XVIII, Edmond Malone (1741-1812), esse gesto era popular e causava muitos tumultos na Londres de então. Segundo ele, a “figa espanhola” seria o gesto que detona a primeira briga em cena entre os criados dos Capuletos e dos Montéquios em *Romeu e Julieta*, o que evidenciaria seu potencial explosivo na época elisabetana. William Shakespeare; Edmond Malone; Issac Reed. *The Plays of William Shakspeare: Henry IV, pt II. Henry V.* Edited by Edmond Malone and Isaac Reed. Basil, J. J. Tourneisen, 1801. Volume XIII. p. 234.

V, Falstaff é proibido de lhe dirigir a palavra. Quando insiste em lhe falar, é rechaçado perante corte e povo:

Não te conheço, ancião. Vai fazer tuas orações. Como assentam mal os cabelos brancos num louco e num bufão! Durante muito tempo, sonhei com um homem dessa espécie, assim inchado de orgia, assim velho, assim libertino; porém, agora despertei e desprezo meu sonho. Trata agora menos de teu corpo e mais de tua honra; renuncia à glotonaria; fica sabendo que o túmulo se abre para ti três vezes mais largo do que para outros homens; não me respondas com uma graça de bufão; não presumas que seja a pessoa que era, pois Deus sabe e o mundo verá que eu repeli minha antiga personalidade e, assim, repelirei todos aqueles que foram meus companheiros. Quando ouvires dizer que voltei a ser o que era, vem procurar-me e voltarás a ser o que fostes: o tutor e o abastecedor de meus desregramentos. Até então, eu te desterro, sob pena de morte, como bani o resto de meus corruptores, e proíbo-te de residir a menos de dez milhas de nossa pessoa. Quanto aos meios de subsistência, terei cuidado para que eles não vos faltem, a fim de que a falta de recursos não vos arraste ao mal. E quando soubermos que estais reformado, então, na medida de vossa capacidade e de vosso mérito, nós vos daremos emprego”.<sup>389</sup>

(**Henrique IV – parte II**, Ato V, cena v, ref. versos 47-69)

Em seguida, Falstaff é preso para investigação pelo próprio Lorde Juiz-Mór, de quem sonhava se vingar. Sabe-se no início de *Henrique V* que ele morre de tristeza graças a esse tratamento recebido do novo rei, seu antigo amigo íntimo.

Depois de ter presenciado todos os disparates do ébrio capitão, sua influência sobre o príncipe, o assalto aos coletores do rei, suas promessas de cargos dadas na cena anterior, a garantia de que os comparsas poderiam roubar cavalos sem serem importunados, e a prometida vingança do honesto Lorde Juiz-Mór, a audiência elisabetana poderia julgar que o melhor a se fazer com o desmedido cavalheiro seria exatamente o que o novo rei fizera. Assim como os rebeldes, nesta peça Falstaff representa o desgoverno. Além de tudo, o personagem relembra o público sobre os inúmeros capitães corruptos, aqueles que recrutavam miseráveis para lutar nas guerras

---

<sup>389</sup> A palavra que Mendes traduz por “emprego”, *advancement*, na verdade quer dizer “elevação”, portanto o rei não está prometendo um “emprego” para Falstaff, e sim uma chance de reaproximação social entre eles no futuro, algo muito mais relevante no aspecto emotivo.

estrangeiras e transformá-los, nas palavras do próprio Falstaff, em “carne para canhão”.

Por outro lado, o barrigudo cavaleiro, com seus vinhos espanhóis e citações da literatura ibérica, associado à cultura hispânica justamente na cena anterior à humilhação, representava também a resistência popular àquela mesma guerra. Resistência da qual boa parte da audiência comungava por não considerar justa a morte em nome do motivo alardeado pelos defensores do conflito, como Essex: a “honra”. No papel de bufão, cuja função era dizer a verdade, Falstaff é porta-voz de uma das melhores reflexões de Shakespeare sobre o evento da guerra, qualquer uma. Sobre sua participação requerida pelo príncipe Hal na batalha, o personagem se pergunta:

Por que preciso eu ir tão longe para onde nem sequer me chamam? Bem, não importa, a honra me pica para frente. Sim, mas e se a honra me picar para fora do mundo quando eu for para frente? Pode a honra repor uma perna? Não. Ou um braço? Não. Ou tirar a dor de uma ferida? Então não tem a honra nenhum jeito para cirurgia? Não. O que é a honra? Uma palavra. O que tem nesta palavra honra? O que é esta honra? Ar. Bela recompensa! Quem a tem? Aquele que morreu na quarta-feira. Ele a sente? Não. A escuta? Não. É uma coisa insensível, então? Sim, para os mortos. Mas, não viveria com os vivos? Não. Por quê? A fofoca não deixaria. Assim, eu não quero nada com ela. A honra é um mero escudo, e assim termina meu catecismo.

(Henrique IV – parte I, Ato V, cena i, ref. versos 128-141)<sup>390</sup>

A reflexão de Falstaff trazia para a cena a forma de pagamento recebido pelos homens que lutaram em 1588 contra o inimigo espanhol. Em troca de suas feridas e pernas perdidas, eles receberam a “honra” por ter salvado o reino, nada mais que essa “palavra”. “Bela recompensa”. A fala ainda despertava novas ponderações sobre a validade daquela mesma guerra que ainda seguia, parece ter calado fundo na audiência da época.<sup>391</sup> Um dos súditos da rainha em carta escrita em 1598 a um conterrâneo

---

<sup>390</sup> “What need I be so forward with him | that calls not on me? Well, ‘tis no matter; honour | pricks me on. Yea, but how if honour prick me off | when I come on? How then? Can honour set-to a leg? | No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? | No. Honour hath no skill in surgery, then? No. What | is honour? A word. What is in that word ‘honour’? | What is that ‘honour’? Air. A trim reckoning! Who | hath it? He that died o’ Wednesday. Doth he feel it? | No. Doth he hear it? No. ‘Tis insensible then? Yea, to | the dead. But will it not live with the living? No. Why? | Detraction will no suffer it. Therefore I’ll none of it. | Honour is a mere scutcheon. And so ends my catechism”. Por considerar mais adequada ao significado da fala, utilizei tradução própria.

<sup>391</sup> Se o consumo de vinhos doces por Falstaff indiretamente o ligava a Essex, esta fala também pode ter

informa sobre a obstinação do general Francis Vere (1560-1609) e de Alexander Ratcliff em lutar nas Províncias Unidas, obviamente contra a Espanha, dizendo que “a honra os pica para frente, e o mundo acha que a honra rapidamente irá picá-los para fora novamente”.<sup>392</sup> James Shapiro é certo ao perceber o eco do referido solilóquio de Falstaff na carta, sobretudo o trecho “a honra me pica para frente. Sim, mas se a honra me picar para fora do mundo quando eu for para frente?”.<sup>393</sup> Shapiro também parece correto ao notar que o sentido da alusão na carta é o de que enquanto a honra “pica” aqueles nobres ingleses para a guerra contra a Espanha nas Províncias Unidas, na Corte se pensa que esta será desastrosa. Atrevemo-nos a ir além, esta opinião parece ter sido a da maior parte da sociedade inglesa em relação àquelas guerras meses antes da aventura de Vere, e Falstaff a traduz como ninguém. Neste sentido, até mesmo seu consumo conspícuo de vinhos de Jeréz e citações da literatura ibérica também poderiam significar, em outra chave, o fastio da população por uma guerra pela “honra”. Talvez entre a “honra”, que “recompensa” com feridas e aleijamentos, e um bom xerez, muitos presentes na audiência concordariam com o ébrio *cabillero* Falstaff e escolheriam o último. Talvez o próprio Shakespeare.<sup>394</sup>

---

sido concebida com essa mesma intenção. O Conde era famoso por seus hábitos *oldfashion* em nome da honra medieval. Após um desentendimento com o Lorde Almirante sobre a quem caberia a “honra” da campanha de Cádiz em 1596, o Conde desafiou o chefe da marinha para um duelo – ao que obviamente não foi atendido. Como comandante das forças inglesas na campanha da Irlanda em 1599, Essex desafiou o líder dos rebeldes (de 54 anos) para um duelo singular em que decidiriam o resultado daquela insurreição. Claro que mais uma vez ele não foi atendido. A “honra” disputada em duelos não estava mais em voga, ainda mais em se tratando de definir o rumo de um levante daquelas proporções. Curioso é o fato de que essas referidas provocações em relação à guerra presentes na composição de Falstaff, o consumo de vinhos doces e a crítica às contendas em nome da honra, remetam indiretamente a Essex. De qualquer forma, Falstaff é um bufão, portanto, não seria levado à sério, mesmo que a função dos bufões fosse a de dizer a verdade nas peças. Para os desafios ao duelo feitos por Essex, ver: R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 193; 314.

<sup>392</sup> “Honor pricks then on, and the worlds thinks that honor will quickly prick then off again”. Apud : James Shapiro. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. New York, Harpers Collins Publishers, 2005, p. 18. Os versos da peça e sua evocação na carta envolvem a palavra “prick”, pelo fato de a tradução de Oscar Mendes e F. Cunha Carlos Medeiros para o trecho citado não se mostrar adequada para nossos propósitos, assim como a de Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavalari para a transcrição original da carta feita por Shapiro na edição brasileira de seu livro, utilizo tradução própria em ambos os casos.

<sup>393</sup> É interessante o fato de que é ao mesmo Alexander Ratcliff que Essex pede para informar que sua irmã casara com Falstaff, alusão sarcástica do Conde à corte que Lorde Cobham fazia à referida dama. Portanto, temos Alexander Ratcliff associado indiretamente a Falstaff em duas cartas de emissores diferentes, o que mostra a permanência da peça no gosto da nobreza e o quanto ela pode ter traduzido o momento específico em que foi escrita.

<sup>394</sup> Vale a pena lembrar a anotação de Mattingly de que o comércio dos vinhos de Jérez com a Inglaterra também motivou Felipe II a adiar a Guerra Anglo-Espanhola enquanto pôde. Há também a possibilidade de que, no momento em que a peça foi escrita, a falta desta bebida fazia com que fosse representada com certa nostalgia e humor nas vezes que Falstaff pede por um copo cheio dela. Garret Mattingly. ‘International Diplomacy and International Law’. In: *The New Cambridge...* Op. cit. pp. 158 e 159.

A reação do público poderia ser surpreendentemente negativa à humilhação do personagem, um dos mais carismáticos e queridos de sua época.<sup>395</sup> Acreditamos que o poeta necessitava evitar a geração de um sentimento hostil por parte da audiência. O momento histórico era tão recheado de sentimentos coletivos conflitantes, que é notória na fala do novo rei a tentativa conciliatória que o poeta fez em relação ao destino de Falstaff. Henrique V o humilha e bane, mas também lhe garante uma pensão real e a chance de ser outra vez admitido caso reformasse seus hábitos. Há ainda a possibilidade de que o trecho “fica sabendo que o túmulo se abre para ti três vezes mais largo do que para outros homens” (V, v, 53-54) seja uma piada com a obesidade do personagem. Hal não teria resistido a um gracejo ao modo antigo, teria escorregado para a velha intimidade com o amigo. Se esta hipótese estiver correta, é também possível que na linha seguinte ele retome sua posição como Henrique V e impeça Falstaff de continuar a brincadeira: “não me respondas com uma graça de bufão” (V, v, 55). Por fim, possivelmente o epílogo da peça funcionaria como outra tentativa de consolo da audiência ao prometer que Sir João Falstaff voltaria na próxima e última peça da tetralogia:

Permiti-me ainda uma palavra, por obséquio. Se não estais ainda por demais satisfeitos com carne obesa, nosso humilde autor continuará esta história com Sir João como personagem e terá ocasião de fazer-vos rir com a bela Catarina da França. Nesta peça, se estou bem informado, Falstaff morre por causa de um suadouro, a não ser que já tenha sido morto por vossa má opinião.

(**Henrique IV – parte II**, Epílogo, ref. versos 26-31)

A próxima peça em que se pretendia apresentar novamente Falstaff era *Henrique V*.

#### **4.4 Henrique V**

##### *Contexto histórico*

Após a escrita e apresentação da segunda parte de *Henrique IV*, provavelmente entre o fim de 1597 e início de 1598, Shakespeare escreveu a desaparecida *Trabalhos de Amor Vencedores* e depois *Muito Barulho por Nada*. Em agosto de 1598, a Rainha

---

<sup>395</sup> O sucesso e empatia de Falstaff são comprovados pela menção de seu nome na página de rosto das inúmeras edições da primeira parte à época de Shakespeare, além do fato de ele aparecer em três peças do autor.



assinou novo tratado com as Províncias Unidas em que garantiu o direito de levar adiante as negociações pela paz com a Espanha, no que continuou a ser auxiliada por Henrique IV da França. Este assegurou que o Arquiduque Alberto de Áustria, enquanto estivesse em viagem para a Espanha para buscar a noiva, deixasse ministros aptos a tratar com Elisabete. A Rainha preferiu esperar o retorno do Arquiduque para continuar as negociações de forma mais segura. No entanto, um novo evento alterou a possibilidade de paz entre as duas monarquias: a morte de Felipe II em setembro de 1598.<sup>396</sup>

Felipe III ascendeu à Coroa determinado a aprofundar as guerras em que a Espanha estava envolvida.<sup>397</sup> Uma medida inicial foi a de confiscar os navios das Províncias Unidas em portos sob seu domínio, golpe decisivo para acirrar a guerra contra essas. Destituídas de seus parceiros comerciais em Flandres, as Províncias decidiram romper o comércio com quaisquer portos espanhóis e levantar uma frota para incursão pela costa ibérica. Depois de passar ao largo de Coruña e Lisboa, o pequeno grupo de navios se dirigiu para as ilhas Canárias e América portuguesa com o propósito de tentar alguns ataques, mas diante da percepção de seu tamanho, a frota voltou para casa. Embora o resultado não tenha sido satisfatório para as Províncias, a incursão foi suficiente para que Felipe III voltasse sua atenção para elas e deixasse por algum tempo de planejar algo contra a Inglaterra.<sup>398</sup> Em conjunção, o Arquiduque Alberto de Áustria perseverava na esperança de mediar a paz entre Espanha e Inglaterra, ele havia recebido como dote pelo casamento com a Infanta a soberania sobre Flandres e a interrupção do auxílio dado pela Inglaterra aos rebeldes o favorecia. Bruxelas enviou, em janeiro de 1599, à Corte inglesa o agente Jerome Coomans, com a missão de iniciar as negociações por um tratado.<sup>399</sup> No entanto, as Províncias estavam decididas a rejeitar o governo de qualquer monarca, mesmo que fosse o Arquiduque, e também enviaram seu agente em fevereiro de 1599 para convencer Elisabete a continuar na guerra.

Enquanto as negociações com os agentes de ambos os lados se desenvolviam naquele início de 1599, Elisabete e o Conselho Privado decidiram colocar em marcha uma ação contra seus próprios rebeldes irlandeses, cada vez mais resistentes. A trégua

---

<sup>396</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 242-248.

<sup>397</sup> Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England'. In.: *The Historical...* Op. cit. p. 856.

<sup>398</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 251-264.

<sup>399</sup> Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England'. In.: *The Historical...* Op. cit. p. 857-858.

havia expirado em junho de 1598 e os revoltosos entraram logo em ação. Em agosto houve um embate com a perda de três mil soldados ingleses, muitos foram mortos, outros ainda debandaram para o partido irlandês. A rebelião passou a ser vista como uma guerra, a Coroa considerou urgente a necessidade de um fortalecido exército inglês na região para estacar a revolta. Cogitou-se o Conde de Essex para o comando, mas ele estava ressentido pelo tapa que recebera e ausente da Corte desde junho. Apesar das opiniões obcecadas do Conde acerca da intensificação do conflito, Elisabete considerou a necessidade de tê-lo no Conselho Privado para ajudar nas decisões em relação à Irlanda, assim como percebeu o perigo que representava seu ressentimento e popularidade junto à plebe. Essex enviou cartas cheias de ressentimento, a Rainha negava-se a atender seu pedido por uma conferência privada. O Conde foi tomado de febres e a Rainha enviou-lhe um médico. Ele ainda resistia encontrar-se com ela em público, pressionada pelo Conselho, ela cedeu e o convidou para voltar à Corte para a desejada audiência particular, ao que foi atendida. Em setembro, Essex assumiu novamente seu lugar ativo no Conselho Privado.<sup>400</sup>

As relações entre o Conde e a Rainha continuariam tensas, mas em dezembro ela decidiu conferir-lhe o comando da campanha na Irlanda. Essex ressentia-se da frieza com que ela o tratava nas cartas e considerava alguns membros do conselho como seus piores inimigos. Elisabete, por um lado, graças às falhas nas campanhas de 1596 em Cádiz e de 1597 em Ferrol, duvidava da aptidão do Conde no comando militar, por outro lado, temia sobre o que lhe poderia acontecer se ele retornasse vitorioso, estava velha e sem herdeiros. Em janeiro de 1599, ordens foram enviadas para novo recrutamento nos condados, Essex a cada carta aumentava suas exigências e o número de soldados pedido. Começou a se debater entre a nobreza sobre uma possível loucura do Conde, mas ainda assim ele foi atendido na maior parte de suas exigências. Em março, ele partiu para a Irlanda com ordem expressa de verificar fraudes e corrupção nas tropas, assim como a dedicação destas; nas instruções que recebeu afirmava-se que a Rainha estava pagando soldados e não sombras.<sup>401</sup> Simão Sombra e os outros miseráveis recrutados na segunda parte de *Henrique IV*, encenada apenas poucos meses antes, podem ter provocado profunda impressão na Corte, senão na própria Rainha, para que ela cobrasse a transparência e combate à corrupção no exército, assim como o

---

<sup>400</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 284-289.

<sup>401</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 291-5.

alistamento de soldados saudáveis para o serviço.

### *Uma peça pela guerra*

Em uma das últimas cenas da segunda parte de *Henrique IV*, o rei moribundo lembra a príncipe Hal que chegou à Coroa por caminhos tortuosos, e que os mesmos membros da nobreza que o apoiaram, se viraram depois contra ele. Henrique aconselha o filho herdeiro a entreter a nobreza em uma guerra fora do reino, assim poderia manter a paz doméstica:

Por isto, meu Harry, tem por política ocupar esses espíritos inquietos em guerras estrangeiras, de sorte que a atividade deles, exercida longe daqui, possa apagar a recordação dos dias passados.

(**Henrique IV – parte II**, Ato IV, cena iv, ref. versos 212-215)

É exatamente da realização deste conselho que trata *Henrique V*.

A peça começa com discussões sobre o direito de Henrique V ao trono francês, de acordo com a lei sálica. Depois de instruído, o rei decide partir com seus homens para guerrear na França. Enquanto isso, na taverna Cabeça de Javali, o grupo de Falstaff recebe a notícia de que ele morreu da tristeza gerada pelo desprezo de Hal, agora rei. Com exceção da hospedeira, a viúva Quickly, todos eles se alistam para a guerra. Rei e tropas desembarcam no continente e as batalhas começam. Henrique e seu exército composto por irlandeses, ingleses, escoceses e galeses, conseguem tomar Harfleur sem derramamento de sangue. Em seguida, o rei inglês e seus soldados mal alimentados, doentes e exaustos, atravessam o território em direção a Calais e são surpreendidos por robustas tropas francesas em Agincourt. Os dois exércitos travam uma batalha violenta, os ingleses sob o comando de Henrique obtêm uma vitória esmagadora com pouquíssimas perdas, mas milhares no partido inimigo. Sob mediação do duque de Borgonha, a paz é alcançada com a promessa de união dinástica entre Henrique e a princesa francesa Catarina, a cessão de alguns territórios e o reconhecimento do rei inglês como herdeiro do trono francês. Enquanto as batalhas são encenadas, os antigos companheiros de farra de Henrique V enfrentam tristes destinos, dois são enforcados por furtos, o antigo pajem de Falstaff é assassinado, a senhora Quickly morre de sífilis e Pistola volta miserável para a Inglaterra para se dedicar aos pequenos crimes.

Próximo do fim, o Coro saúda o futuro da campanha de Essex na Irlanda, uma

tentativa de Shakespeare em empreender paralelos entre a empresa de Henrique V na França e a de Essex na Irlanda para “trazer a revolta espetada em sua lança” (V, 0, 32). Como em *Trabalhos de Amor Perdidos* e *Muito Barulho por Nada*, novamente Robert Devereux parece ser o personagem central em uma obra do poeta. A escrita parece ter sido feita sob medida para convergir com os argumentos do Conde em seu *Apologia*, o texto em que defendeu a continuidade da Guerra Anglo-Espanhola.<sup>402</sup> Além da menção a Essex na referida passagem do Coro, possivelmente a única referência tópica direta à política inglesa em todo o cânone, as convergências entre ele e Henrique V parecem perpassar toda a peça.<sup>403</sup>

O cerco de Harfleur pelo temível monarca inglês certamente evocaria na memória de muitos presentes na audiência as campanhas militares de Essex na França, sobretudo o cerco de Ruão em 1591. Shakespeare alterou as fontes utilizadas na composição, omitiu o saque feroz que Henrique fez com suas tropas em Harfleur para mostrá-lo generoso com a cidade, proibindo os soldados de maltratarem a população.<sup>404</sup> Esta alteração parece apontar a intenção do poeta em evocar a mesma postura que os ingleses gabavam ter assumido no saque de Cádiz, também comandado pelo Conde em 1596. Se a audiência tivesse alguma dúvida sobre as alusões, a menção a Essex esclareceria a intenção do dramaturgo. No trecho, o Coro narra como Henrique foi recebido em Londres com honras e entusiasmo popular pela vitória na guerra contra a França, semelhante a um “César conquistador” na Roma antiga, em seguida deseja que Essex tivesse o mesmo destino quando retornasse de sua empresa:

Assim, para escolher um exemplo mais humilde, mas que nos toca o coração, seria recebido hoje (e pode chegar o dia em que o seja) o general de nossa graciosa imperatriz de regresso da Irlanda, trazendo a rebelião espetada em sua espada. Quantas pessoas sua pacífica cidade deixarão para desejar-lhe as boas vindas!

(**Henrique V**, Ato V, cena 0, ref. versos 29-34)

A discussão sobre guerra e paz se intensificou após a agressão recebida por Essex pela Rainha no verão de 1598, ao que ele de forma indireta respondeu em *Apologia*, como

---

<sup>402</sup> Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical...* Op. cit. pp. 862-867.

<sup>403</sup> Taylor afirma que muitas devem ser as reflexões sobre a história contemporânea inglesa na obra de Shakespeare, mas esta alusão seria a única referência direta e extra-dramática. Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. p.7.

<sup>404</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. p. 31.

vimos no capítulo anterior. Durante o referido embate entre manuscritos e panfletos, as negociações com os representantes de Espanha e Províncias Unidas seguiam na Corte inglesa, resultando posteriormente em uma conferência feita em Bolonha-sobre-o-Mar em 1600 entre agentes ingleses e espanhóis.<sup>405</sup>

Essex realmente necessitava de todo apoio que Shakespeare pudesse oferecer. Sobre sua ação na Irlanda, ele ainda mantinha uma relação estremecida com a Rainha enquanto a rebelião mostrava-se prestes a ser apoiada pela Espanha, o futuro do Conde era incerto. Ele partiu no fim de março, e durante o verão já corriam rumores de que seu desempenho estaria sofrendo grande revés. Gary Taylor utiliza a referência elogiosa à empresa de Essex para datar a escrita de *Henrique V* justamente neste intervalo entre a esperança e a desilusão militar.<sup>406</sup> No que se refere à guerra contra a Espanha, qualquer suporte que o dramaturgo pudesse oferecer pela continuidade seria bem vindo. Ao que tudo indica, Shakespeare decidiu auxiliá-lo e encampar seu partido nos palcos. Em favor de ambos, havia os rumores de que a Espanha intentava atacar a Inglaterra. Embora o Arquiduque Alberto insistisse nas negociações pela paz, e apesar do fato de que desde 1598 Felipe III estivesse entretido no conflito com as Províncias Unidas, a postura do monarca sinalizava que ele poderia se levantar contra a Inglaterra em algum momento.<sup>407</sup> Não era apenas o Conde quem precisava de apoio para estimular confiança no desempenho militar inglês. Embora desejasse a paz, a difícil decisão que a Rainha tomou em renovar a aliança com as Províncias Unidas no verão de 1598 abriu precedente para uma possível retaliação de Felipe III. A despeito das intenções do Rei, havia também contínuos rumores sobre novo ataque espanhol, o que estremecia os ingleses. Shakespeare, como partidário de Essex e da própria Rainha, necessitava em nome de ambos justificar a possível continuidade da Guerra Anglo-Espanhola.

#### 4.5 Estrutura estética de *Henrique V*

Parece evidente certa tentativa do dramaturgo em tentar escrever uma epopéia

---

<sup>405</sup> Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical...* Op. cit. pp. 862-866.

<sup>406</sup> Taylor considera que a peça tenha sido concluída entre sua partida em março e o surgimento destes rumores em junho de 1599. Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. 5.

<sup>407</sup> Os ingleses estavam corretos ao desconfiar de Felipe III e esperar novos ataques de sua parte. "when the Spanish government debated peace with England and the United Provinces in the late 1590s, it was for reason of state and necessity rather than irenic or pacific ideals. Spanish councillors and arbitristas argued that peace should be pursued as a regrettable but temporary strategy, to lull the heretic enemies into a false sense of security and ease so that the Spanish military machine might be re-oiled". Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical...* Op. cit. p. 856.

dramática inglesa através da empresa de Henrique V na França, e de alguma forma defender a Guerra Anglo-Espanhola, além da ação militar na Irlanda. Além das razões elencadas, havia em Londres certo orgulho identitário, como atesta a onda entusiasmada de súditos que vieram acompanhar Essex em sua partida para a Irlanda.<sup>408</sup> Shakespeare parece ter considerado oportuno aquele momento para a escrita da peça, provavelmente esperava agradar esta parte da população que compunha majoritariamente sua audiência.<sup>409</sup>

Depois de criticar de forma dialética a guerra em *Henrique IV*, o dramaturgo escolheu desmontar algumas ferramentas que utilizou na obra, começando pela representação dos soldados. Gary Taylor acredita que, embora houvesse descontentamento com a arregimentação, as campanhas nas Províncias Unidas, Irlanda e a resistência contra a Espanha eram vistas como necessárias por boa parte dos londrinos para se manter a paz e segurança.<sup>410</sup> Enquanto na peça anterior da tetralogia o recrutamento era feito de forma corrupta, nesta os poucos soldados que se alistam - justamente os amigos de Falstaff - o fazem por vontade própria. Até os nomes de outros desconhecidos soldados possuem características que os diferenciam daqueles representados em *Henrique IV*. Corte, Cólera e Williams - a invocação do nome do próprio William Shakespeare e de Guilherme, o conquistador (1028-1087), não deixaria de ser notada - são nomes marcialmente superiores aos de Ferida, Fraco e Sombra. Os militares comuns nesta peça são tratados de forma honrada pelo soberano. Como notou Gary Taylor, há também uma mudança na representação da aristocracia refletida na indistinção dos nobres que apóiam o monarca inglês, contrastante com os barões rebeldes e individualizados da obra anterior.<sup>411</sup> Essa mudança parece apontar também para a viragem na direção da guerra, intestina em *Henrique IV*, e externa em *Henrique V*, como se Shakespeare também seguisse o conselho de seu rei Henrique IV, o de favorecer guerras no estrangeiro, o que naquele momento agradaria Essex e Elisabete.

Outro elemento que torna a peça interessante, enquanto documento histórico, é a tentativa de Shakespeare em criar uma atmosfera de cooperação entre os diferentes reinos britânicos que poderiam compor um possível império.<sup>412</sup> Depois de presenciar

---

<sup>408</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. 5.

<sup>409</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. 7.

<sup>410</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. 9.

<sup>411</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. 61.

<sup>412</sup>A ideia de império inglês pairava no ar, ver: Frances A. Yates. *Astraea: The imperial...* Op. cit. O historiador Anthony Pagden sugere que o imperialismo britânico do século XIX começou a se conformar

dissensões entre nobres da Escócia, Gales e Inglaterra nas duas partes de *Henrique IV*, em *Henrique V* a audiência se deparava com soldados e capitães destas mesmas regiões, e da Irlanda, lutando lado a lado pela coroa do rei inglês. Nos prefixos de fala, Shakespeare os indicou de acordo com suas procedências, utilizou designações como “irlandês”, “escocês” etc. Estes personagens denotam características de seus povos, discutem sobre nação em falas como: “De minha nação? Que é minha nação?” (III, iii, 63), mas lutam lado a lado de forma convicta pela coroa de Henrique V na França. Provavelmente, um dos motivos que levaram a esta escolha era a necessidade de legitimar a empresa de Essex, um galês, para garantia do domínio da Coroa inglesa na Irlanda. O próprio Henrique V era galês e se orgulha disso na peça. Quanto à representação da Escócia, em 1599 já se tinha como certa a ascensão do escocês Jaime Stuart VI ao trono inglês após a morte de Elisabete.<sup>413</sup> A união dos reinos da Inglaterra, Gales, Escócia e Irlanda sob a mesma Coroa parecia apenas uma questão de tempo.

Para angariar o apoio do público, Shakespeare decidiu utilizar outro argumento certo na época para este tipo de comunicação política: o apelo ao aspecto religioso. Quanto ao apoio à Rainha na continuidade do conflito com a Espanha, a manifestação divina em favor dos ingleses era um tema comum nas artes desde a tempestade de 1588, que se acreditava ter vencido a Invencível Armada. Quanto a Essex, o Conde expressava suas convicções religiosas tanto em público quanto em relações privadas para a continuidade do conflito. Ao associá-lo a Henrique V, era útil ao poeta caracterizar o personagem com o mesmo apelo religioso.<sup>414</sup> No uso das fontes, Shakespeare escolheu omitir as táticas militares utilizadas por Henrique para que a vitória na França soasse como manifestação divina através do justo comando de um rei.<sup>415</sup> Desde a primeira cena, Henrique sugere que Deus está envolvido na luta e que os guiará. Quando é ameaçado pelo exército francês após a tomada de Harfleur, manda dizer ao rei inimigo que os ingleses, mesmo fracos e doentes, seguiriam avante com a ajuda de Deus. Em Agincourt, o exército francês é cinco vezes maior que o inglês, o primeiro está descansado e saudável, o outro está exausto e doente. Henrique vence esplendidamente em Agincourt, mas pede para que a vitória seja atribuída apenas a Deus e não à força inglesa. Quando

---

enquanto ideia justamente nesta época. Anthony Pagden. *Lords of All...* Op. cit. pp. 29-62.

<sup>413</sup> A edição in Quarto da peça em 1600 omite uma cena que seria ofensiva aos escoceses. Gary Taylor acredita que seja uma medida preventiva para não ofender o futuro Rei, Jaime Stuart. Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. pp. 15-16.

<sup>414</sup> Para o aspecto religioso de Essex, ver exemplos de comportamento citados por Wernham. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 123; 135.

<sup>415</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. pp. 47-8.

descobre que foram mortos 10.000 inimigos e capturados outros 1.500, enquanto de seu lado há apenas 29 mortos, Henrique declara:

Ó Deus, teu braço aqui esteve; é somente a teu braço e não a nós, que devemos tudo atribuir! Quando, sem estratagema, mas em simples choque e em jogo natural do combate, jamais se viu perda tão grande de um lado e tão pequena do outro? Fica com esta vitória, ó Deus, porque a mais ninguém pertence, exceto a ti!

(**Henrique V**, Ato IV, cena viii, ref. versos 107-113)

Em seguida, decreta pena de morte no exército “para aquele que se gabar desta vitória, pretendendo tirar de Deus a glória que só a Ele pertence” (IV, viii, 115-117). Se o poeta pretendia convencer a audiência de que aquelas guerras contra Espanha e Irlanda precisavam forçosamente continuar, não poderia ter escolhido palavras mais convincentes, não só porque pretendiam predizer o futuro, mas também porque evocavam o passado recente em que a Inglaterra vencera Felipe II com a ajuda de três tempestades, entendidas como auxílio divino.

O auge deste sentimento devoto associado ao de louvor à identidade inglesa, ou britânica, enfatizado na peça, é o discurso que Henrique V faz a suas tropas antes do início da Batalha de Agincourt, conhecido pelo público e crítica como o “discurso de São Crispim”. É assim chamado pelo fato de que a verdadeira batalha se deu no dia em que este santo era celebrado na França. Shakespeare faz com que Henrique aproveite o dado para imiscuir em suas tropas a coragem necessária. Nesse discurso, o fictício rei afirma que aquele dia seria histórico para quem sobrevivesse à guerra, e para as gerações vindouras a batalha seria sempre lembrada em meio às festividades da data, os velhos contariam aos mais jovens sobre o heroísmo presente ali. O rei chama todos os soldados de irmãos, afirma que a batalha será grandiosa e que aqueles que permaneceram na Inglaterra se amaldiçoariam por não ter combatido em Agincourt no dia de São Crispim. O discurso poderia ser imediatamente associado pela audiência a outro verdadeiro, proferido pela Rainha Elisabete em agosto de 1588.

Após a dispersão da Invencível Armada pelos mares do norte, mas ainda temendo novo ataque espanhol, as tropas inglesas se reuniram em Tilbury, localidade à beira do Tâmis usada na ocasião como centro de ações para a defesa de Londres. Em atitude inédita, a Rainha se dirigiu até lá e fez um discurso comovente aos soldados



sobre a necessidade de defender o reino, o auxílio divino que receberam nos mares através da tempestade, e a necessidade de vigilância para um novo embate contra o inimigo.<sup>416</sup> Talvez o dramaturgo tenha se inspirado neste discurso para compor o de Henrique V aos soldados em Agincourt.<sup>417</sup> São muitas as convergências entre os dois. Ambos foram feitos (um deles, ficcionalmente) ao ar livre por reis ingleses a fim de encorajar os soldados para a luta e prometem vitória completa contra o inimigo. Relatos da época afirmam que a Rainha ostentava uma resoluta aparência marcial nesta situação inusual em que agiu como líder militar.<sup>418</sup> Todos estes elementos podem ter sido referenciados na encenação. Os relatos descrevem o impacto que a soberana causou nos presentes, o dramaturgo parece ter tentado aproximar retoricamente a fala de Henrique ao discurso da Rainha na tentativa de conferir o mesmo carisma.<sup>419</sup> Neste ponto, a intenção propagandística da peça parece inquestionável.

Quando Shakespeare decidiu escrever as duas partes de *Henrique IV* e *Henrique V*, provavelmente no fim de 1596, tendo em mente a formação de uma tetralogia histórica com *Ricardo II*, os londrinos haviam acabado de experimentar o entusiasmo gerado pelo ataque à Cádiz. Como vimos, muitos eventos aconteceram desde então, enquanto o poeta tentava finalizar a escrita destas peças. Além disso, após terminar as duas partes de *Henrique IV*, por algum motivo ele teria adiado a composição de *Henrique V*. Martin Wiggins acredita que houve pressão da própria companhia para que Shakespeare retomasse a fórmula bem sucedida de *Trabalhos de Amor Perdidos* em uma nova peça, o que ele supostamente pode ter feito na desaparecida *Trabalhos de Amor Vencedores*, e que um possível sucesso desta última teria engatilhado outra comédia, *Muito Barulho por Nada*.<sup>420</sup> Quando Shakespeare decidiu retomar a conclusão

---

<sup>416</sup> Janet Green fez excelente estudo sobre esta comunicação de Tilbury e seus registros. Janet M Green. "I My Self": Queen Elizabeth I's Oration at Tilbury Camp'. In.: *The Sixteenth...* Op. cit.

<sup>417</sup> É de Leonel Sharpe, o capelão íntimo de Essex nas campanhas de Lisboa em 1589 e Cádiz em 1596, e que foi banido após a execução do Conde, uma das duas únicas transcrições do discurso que a Rainha fez em Tilbury. Como ele e Shakespeare aparentemente eram próximos da facção de Essex, talvez seja sua versão do discurso que o poeta tenha utilizado para escrever o de São Crispim. É interessante lembrar que foi Sharpe o primeiro a divulgar por sermão a captura de Dom Pedro de Valdés em 1588, e que por sua sugestão, as Vésperas Sicilianas – presentes em *Muito Barulho por Nada* – foram citadas no parlamento de 1614 contra a presença na Inglaterra dos cortesãos escoceses íntimos de Jaime Stuart I. Ver notas 70 e 335.

<sup>418</sup> Janet Green transcreve um texto de John Stow de 1615 sobre a visita da Rainha em Tilbury: "Shee went in person to Tilbury, where her presence and princely encouragement, Bellona-like infused a second spirit of love, loyaltie and resolution into every Souldier in her Armie.". Janet M. Green. "I My Self": Queen Elizabeth I's Oration at Tilbury Camp'. In.: *The Sixteenth ...* Op. cit. p. 432.

<sup>419</sup> O que torna esta hipótese possível é que o transcritor do discurso de Tilbury em 1588 se tornou mais tarde capelão e provavelmente amigo pessoal de Essex, o citado Leonel Sharpe. Ver notas 70, 335 e 417.

<sup>420</sup> As conclusões de Martin Wiggins que utilizaremos aqui foram confidenciais em conversas

da tetralogia com *Henrique V*, possivelmente entre a primavera e o verão de 1599, os sentimentos coletivos não eram os mesmos de 1596, quando decidiu escrevê-la. Diante da nova situação, ele teve que experimentar novos métodos para que o trabalho ainda conviesse às necessidades e expectativas de sua audiência – e patrono.

Como o artista que era, acreditamos que Shakespeare não conseguiria deixar de refletir aquele momento particular na obra que levaria ao palco, já que os sentimentos coletivos eram parte da matéria-prima com que trabalhava. A frustração e as angústias geradas pela guerra nas exauridas camadas mais baixas da sociedade seriam consideradas na escrita do novo texto, havia ainda os plausíveis argumentos a favor da paz e a indecisão da Rainha. Eram muitas as correntes antagônicas de pensamentos e sentimentos, intenso material para o trabalho a ser feito, mesmo que o dramaturgo tivesse escolhido tomar o partido de Essex em favor da guerra. Wiggins crê que a exaltação do sentimento identitário inglês, feita por Shakespeare, não foi suficiente para estruturar a nova peça que escrevia em meio à frustração gerada pela continuidade do conflito, isso para não levarmos em conta os verdadeiros sentimentos do poeta, impossíveis de se definirem. O poeta teve que recorrer a instrumentos inusuais em sua obra para salvar a estrutura de *Henrique V*. A mais óbvia teria sido a divisão da peça em cinco atos, formalizados pela entrada do Coro no início de cada um. Para Wiggins, o poeta escolheu pela primeira e única vez em sua carreira esta divisão rígida para que a estrutura do texto não se desarticulasse no resultado final, em meio a tantos antagonismos sociais, portanto temáticos.<sup>421</sup> E esta parece não ser a única ferramenta da qual ele e sua companhia teriam lançado mão para que a peça pudesse ser encenada com êxito.

O primeiro *Quarto* de *Henrique V* foi impresso em 1600, depois os editores o utilizaram como base para novas impressões. O texto publicado no primeiro *Folio* em 1623 é o único que parece ter vindo de outra versão. Elementos textuais sugerem que a edição do *Quarto* de 1600 decorre da versão final do texto encenada em 1599. Outros fatores presentes na versão do *Folio* sugerem que a publicação de 1623 foi baseada nos manuscritos originais do autor. Assim, provavelmente temos uma edição (1623) que mostra o texto como foi escrito por Shakespeare, e outra (1600) que mostra como este

---

particulares, durante o período em que orientou esta pesquisa no Shakespeare Institute, fazem parte da pesquisa para a edição crítica que está preparando para *O Dia dos Sapateiros*. Agradeço-lhe profundamente por dividi-las comigo.

<sup>421</sup> Conversa particular em 22/10/2015.

foi adaptado para ser encenado. Comparando os dois, Gary Taylor nos mostra que boa parte dos cortes foram feitos para que as ambiguidades em relação à guerra fossem suprimidas na encenação, e para que a exaltação da nação inglesa fosse salientada.<sup>422</sup> No entanto, mesmo com a provável preocupação em garantir os efeitos desejados, o poeta e sua companhia não conseguiram esconder as contradições que a obra contém. Em uma das cenas, vemos a ordem de Henrique V para que todos os franceses capturados fossem assassinados, ao que é atendido imediatamente. Logo após, se revela que crianças foram mortas no acampamento inglês, soldados justificam que a ordem anterior de Henrique, a de matar os franceses capturados, tenha sido uma represália à morte destas crianças. Contudo, a ordem dos fatos é exatamente a oposta: a morte das crianças inglesas pelos franceses é que foi executada como represália à desonra de Henrique em matar prisioneiros de guerra. Discretamente, é dada a insinuação de que Henrique é o responsável pela morte das crianças. São flagrantes contradições como esta que sugerem um tipo de angústia de Shakespeare em relação à própria obra, consciente ou não. Se o público atentasse à semelhança entre o discurso de Henrique V aos soldados em Agincourt e o de Elisabete em Tilbury, poderia rememorar como a Rainha abandonou seus soldados à míngua logo depois da vitória sobre a Invencível Armada e que boa parte deles não sobreviveu por falta de assistência, talvez Henrique não fizesse diferente. De fato, como o público perceberia, ele não o faz. As mais chocantes das contradições na peça se relacionam ao destino de Falstaff e de seus amigos, alguns deles seguiram como soldados para a França, antigos companheiros de farra que Henrique abandona à própria sorte, ou melhor, azar.

A promessa ao final de *Henrique IV* de que Falstaff continuaria sua trajetória em *Henrique V* não é cumprida. Logo no início deste texto se informa sobre a morte do velho cavaleiro. Os estudiosos se perguntam sobre o que teria levado Shakespeare a “matar” uma de suas maiores criações. James Shapiro acredita que a saída da companhia do bufão Will Kempe, o original intérprete de Falstaff, teria sido a razão para que Shakespeare não escrevesse outra peça com o personagem - é conhecido o fato de que o poeta escrevia papéis para determinados atores.<sup>423</sup> Já Gary Taylor acredita que a verdadeira razão para a morte teria sido a exaltação da nação inglesa na obra, Falstaff seria o maior símbolo do desgoverno que o autor havia criado, o perigo era justamente a

---

<sup>422</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. pp. 12-26.

<sup>423</sup> James Shapiro. *1599: Um ano...* Op. cit. pp. 47-67.

atração que exercia sobre o populacho.<sup>424</sup> Para Taylor, o príncipe Hal bane Falstaff, mas Shakespeare teria ido além, teria propriamente o “matado” por uma necessidade tanto coletiva quanto pessoal em nome do bom governo e da ordem, a escolha teria sido um dilema dramático para o poeta.<sup>425</sup>

Não é só Falstaff, como membro do círculo popular da peça, que Shakespeare sacrifica em nome do bom governo, outros quatro personagens frequentadores da taverna Cabeça de Javali morrem no decorrer da trama de *Henrique V*. O antigo pajem de Falstaff morre entre as crianças assassinadas pelos franceses no acampamento inglês; Nim e Bardolfo são enforcados por pequenos furtos; a hospedeira Quickly morre de sífilis; e Pistola volta arruinado para a Inglaterra para tornar-se ladrão e rufião. Com exceção da hospedeira, aquele que era chamado carinhosamente de “príncipe Hal” é responsável indiretamente por todas as outras mortes: Falstaff morre de tristeza por ser banido de sua companhia; é do conhecimento do monarca a condenação por roubo de seus antigos companheiros Nim e Bardolfo, mas ele escolhe não os livrar com o perdão – mesmo que ele também já tivesse efetuado roubos em estradas algum tempo antes; o pajem morre na represália que os franceses empreendem por sua atitude desonrosa em ter assassinado prisioneiros de guerra. A consciência que alguns destes personagens ganham enquanto caminham para a morte é também dolorosa. O pajem confessa seu desejo de estar em casa bebendo cerveja (a bebida preferida de Hal), em oposição ao medo que sente na guerra empreendida por Henrique V. Pistola, em contraste às atitudes desonrosas do rei, respeita o código de cavalaria que tem em comum com os outros malandros da taverna e luta pelo perdão a Bardolfo. O destino destes personagens possivelmente provocava uma sensação incômoda na plateia, os pagantes esperavam reencontrá-los naquela peça para rir novamente com suas piadas. A trajetória trágica contrariava as convenções dramáticas para a representação de bobos, bufões e outras categorias de personagens cômicos como aqueles, o sucesso nas peças anteriores fazia com que a audiência jamais esperasse testemunhar a melancolia com que eles literalmente saíam de cena. Se representavam as camadas populares da sociedade inglesa, como vimos na análise de *Henrique IV*, seria impossível que a plateia não reconhecesse naqueles destinos o seu próprio em meio àquelas infinitas guerras, apesar do entusiasta tom militar presente na obra.

---

<sup>424</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. pp. 44.

<sup>425</sup> Taylor ainda acredita que Will Kempe tenha saído da companhia justamente por Shakespeare ter decidido “matar” Falstaff. Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. p. 20.

Desses personagens, o destino que provavelmente mais entristecia o público elisabetano era o do gordo cavaleiro. Os cortes do texto na montagem original, refletidos na ausência de certos trechos na edição de 1600, evidenciam que foram eliminadas falas acusatórias à responsabilidade de Henrique pela morte de Falstaff, decorrente do estado emocional devastado deste.<sup>426</sup> Como afirma a hospedeira, o rei despedaçou o coração do antigo companheiro, sua morte é apenas narrada pela própria Quickly e ainda assim é uma das mais complexas do cânone. Conforme os personagens o designam em seu leito de morte, Falstaff morre como um cavaleiro, Quickly afirma que ele descansa no peito do Rei Artur. Também é dito que ele morreu leve como uma criança recém batizada, o que apelava para a memória emocional da plateia, já que, dada a alta mortalidade infantil, todos haviam testemunhado a morte de uma criança em algum momento. Através do relato, a audiência saberia ainda que Falstaff antes de morrer clamou diversas vezes por Deus, pediu à hospedeira que aquecesse seus pés, Quickly percebeu que estes estavam frios, foi subindo com as mãos para apalpar as pernas e depois o sexo, por fim, percebeu que os membros estavam gelados como pedra.<sup>427</sup> No leito de morte, o viciado cavaleiro pediu vinho espanhol, disse que mulheres eram demônios encarnados, mas ainda assim chamou pela companhia destas em seus últimos momentos delirantes, durante os quais falou sobre a “Prostituta da Babilônia” - a igreja de Roma.<sup>428</sup> Assim, em seus últimos momentos, Falstaff clama muitas vezes por Deus e maldiz a igreja romana antes de morrer como um bebê recém-batizado, portanto, delira com o único motivo que se alegava para aquelas guerras contra a Espanha, o religioso. E, como fez em vida, morre pedindo pelo vinho do inimigo. Vale ressaltar outra vez que, como disse Wiggins, se Shakespeare não providenciasse medidas dramáticas austeras, a estrutura da peça ruiria em meio a tantas contradições.<sup>429</sup>

---

<sup>426</sup> Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. pp. 12.

<sup>427</sup> “Pedra” era um trocadilho para testículos, portanto, é uma piada indecente. Até a poética e terrível descrição da morte de Falstaff causava o riso na audiência, o que a tornava ainda mais complexa. William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. p. 142, n. 24.

<sup>428</sup> John Wycliff e os lolardos tornaram famoso este paralelo criado entre a Igreja Católica romana e a mitológica Babilônia. Gary Taylor. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Henry V...* Op. cit. p. 143, n. 34-5. Thomas Dekker escreveria por volta de 1606 um texto chamado *A Prostituta da Babilônia* em que encenaria esta associação através de uma alegoria bíblica no livro do *Apocalipse*. Thomas Dekker. *The Whore of Babylon*. London, printed for Nathaniel Butter, 1607.

<sup>429</sup> Provavelmente estas contradições dramáticas refletiam os próprios sentimentos conturbados vividos pelos londrinos naquele ano, quando surgia uma desejada possibilidade de paz, mas com um inimigo considerado traçoeiro. Como em *Henrique IV*, mais uma vez Falstaff aparece como tradutor perfeito do dilema real entre a necessidade daquela guerra e o desejo por um cálice de vinho produzido pelo inimigo.

## **Ato V - Nós nos tornamos turcos?**

### ***Otelo (c. 1604)***

#### **5.1 Texto e contexto**

##### *A reação do meio teatral à defesa da guerra em 'Henrique V'*

Embora Shakespeare tenha evidenciado essas contradições no texto de *Henrique V*, outros colegas dramaturgos parecem ter entendido que sua maior intenção seria mesmo a de defender a continuidade do conflito. A controvérsia entre guerra e paz foi aprofundada após a escrita da peça por dois novos acontecimentos em 1599: o falso alarme de novo ataque e a preparação para uma conferência com agentes espanhóis pela paz. No verão daquele ano chegaram ao Conselho Privado informações de que a Espanha se preparava para atacar novamente a Inglaterra, acreditava-se que o número de barcos reunidos era significativamente maior que o de 1588, 1596 e 1597. O Conselho Privado e a Rainha acreditaram que Londres seria o alvo estabelecido por Felipe III, e se tomaram logo medidas para a proteção da cidade e das regiões marítimas. Ordens para novo recrutamento e levantamento de cavalos foram enviadas aos condados, milhares de soldados treinados se deslocaram para a capital, os habitantes se desesperaram ao pensar que a movimentação previa um desastre, o prefeito sugeriu até mesmo afundar navios ingleses na embocadura do Tamisa para impedir a entrada de galeões ibéricos, mas o plano foi descartado pelo alto custo e por constituir uma ameaça para a futura navegação no leito do rio. No começo de agosto, novos rumores diziam que a Armada havia desembarcado em Southampton, que o exército de Flandres estava a caminho, o rei da Dinamarca havia se juntado com o inimigo e que 40 mil soldados escoceses estavam prontos para invadir a Inglaterra sob o comando de Jaime Stuart. Relatos da época afirmam que havia gritos de mulheres por toda a cidade, ruas foram fechadas e portas trancadas pela população em estado de consternação. Este foi o momento de maior pânico em Londres durante toda a Guerra Anglo-Espanhola, maior até mesmo que o de 1588.<sup>430</sup>

A Espanha havia reunido a Armada, mas sua intenção era a de atacar as

---

<sup>430</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p. 133. R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 263-268.

incursões holandesas nos Açores. Depois de algumas semanas de espera, e a constatação de que a frota espanhola não viria, pouco a pouco foi feita a desmontagem da defesa levantada, os soldados foram dispensados – era época de colheita – e os londrinos retomaram aos poucos a vida cotidiana.<sup>431</sup> Após a embaraçosa situação, o filósofo Francis Bacon ironicamente nomeou o evento como o ataque da “Invisível Armada”.<sup>432</sup> Embora não tenha ocorrido uma invasão, a possibilidade desta foi suficiente para inflamar os ânimos na discussão pela escolha entre a paz e a guerra, os londrinos não desejavam viver outra experiência como aquela. A visita de um enviado espanhol em janeiro de 1599 e as preparações para a conferência que ocorreria em Bolonha-sobre-o-Mar em 1600 aprofundaram ainda mais a polêmica, assim como fortaleceram a esperança pela paz em uma sociedade claramente cansada da guerra.<sup>433</sup>

A peça *Henrique V* provavelmente teve suas primeiras apresentações nesta época pelos *Homens do Lorde Camareiro*, um bom espetáculo para apresentar no novo teatro que a companhia havia construído para exibição de seu repertório, situado em Southwark na margem sul do Tamisa, fora da jurisdição de Londres, apropriadamente chamado de *O Globo*. As outras companhias, aparentemente defensoras da paz naquele momento, parecem ter se incomodado com o que entenderam como propaganda belicista do grupo de Shakespeare, e imediatamente providenciaram suas próprias respostas. Devido à proibição de se discutir abertamente política doméstica em publicações e também no palco, tanto o partido pela guerra quanto aquele pela paz tiveram que usar meios oblíquos para defender seus argumentos. Como vimos, no campo textual o grupo pela paz utilizava manuscritos que circulavam secretamente, enquanto a facção pró-guerra utilizava publicações de panfletos holandeses como propaganda contra o mesmo inimigo espanhol. Já no campo teatral, independente do partido que escolheram, ou foram forçados a defender em vista da posição de seus patronos, os dramaturgos responsáveis pelos textos seguiram a mesma saída original que Shakespeare utilizou em *Henrique V*: transferiram o teatro da guerra para a França, embora cada um deles tenha escolhido uma época diferente para a ação. Como faziam os impressores de panfletos holandeses publicados em inglês, ao discutir a guerra em

---

<sup>431</sup> R. B. Wernham. *The Return of the...* Op. cit. pp. 269-271.

<sup>432</sup> Sobre o pânico da população e a ironia de Bacon, Shapiro fez um interessante retrato. James Shapiro. *1599: Um ano...* Op. cit. pp.205-220.

<sup>433</sup> “Reflecting the anxiety felt by many of the elite about imminent social unrest caused by the fiscal burden of the war, another author warned that the continuance of ‘newdevised taxations’ to prolong the conflict might cause Elizabeth’s own subjects to revolt against their social superiors”. Alexandra Gajda. ‘Debating War and Peace in Late Elizabethan England’ In.: *The Historical...* Op. cit. p. 866.

outras bandas as companhias estavam refletindo sobre as escolhas de sua própria sociedade.<sup>434</sup>

O autor anônimo de *A Prova da Cavalaria* se esforçou para representar a falta de sentido de uma guerra.<sup>435</sup> A trama mostra o rei francês e o de Navarra em guerra feroz, cada um deles possui um casal de filhos, ambos os pares se apaixonam e tentam unir-se em matrimônio para a resolução do conflito entre as duas coroas. O rei de Navarra e o de França foram construídos dramaticamente como espelho um do outro, repetem as mesmas falas, às vezes com as mesmas palavras, ambos são enganados pelos nobres que os cercam. Como elo entre eles há um inglês que tenta a todo custo estabelecer a paz. A referência às verdadeiras Navarra, França e Inglaterra era por demais direta para não ser compreendida pelo público, assim como a evocação de outros textos que possuem o rei de Navarra e as guerras de religião na França como componentes da trama, sobretudo *O Massacre de Paris e Trabalhos de Amor Perdidos*. A mensagem emitida através da encenação à época também era suficientemente clara: há estupidez na guerra, muitas vezes nutrida por velhos agentes políticos, enquanto os jovens desejam amar.<sup>436</sup> No fim do texto, a paz é estabelecida. Não sabemos quem foi o autor, a peça foi encenada por uma nova companhia em ascensão nos palcos londrinos, os *Homens do Conde de Derby*, provavelmente escrita sob encomenda do grupo.<sup>437</sup>

Ainda mais persuasivos na defesa da paz, os *Homens do Conde de Derby* encenaram outros dois textos em 1599, as duas partes do drama histórico *Eduardo IV*, o maior sucesso na carreira da companhia.<sup>438</sup> Nesses textos, provavelmente escritos por Thomas Heywood, ou Thomas Dekker, ou ambos, vemos a representação do pânico social de 1599 nas cenas em que Londres busca se preparar para enfrentar um levante de rebeldes contra Eduardo IV (1442-1483). A primeira parte é interessante como documento da expressão deste medo coletivo, nela vemos mulheres que temem ser violentadas pelos invasores e homens que buscam protegê-las.<sup>439</sup> Na segunda parte, o

---

<sup>434</sup> A censura em 1599 recrudescceu no teatro e em outros veículos de comunicação política. Alexandra Gajda. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical...* Op. cit. p. 877.

<sup>435</sup> *The History of the Tryall of Chevalry*. London, printed by Simon Stafford for Nathaniel Butter, 1605.

<sup>436</sup> A guerra como estrangulamento do amor em Navarra nos parece outra clara referência a *Trabalhos de Amor perdidos*, até mesmo a intenção em legitimar uma possível paz é parecida.

<sup>437</sup> Para um breve e preciso relato sobre a peça e sua topicalidade, ver: Gillian Woods. 'The Contexts of *The Trial of Chivalry*'. In.: *Notes and Queries*, n. 54 (3), 2007. pp. 313-318.

<sup>438</sup> Para a análise das duas partes de *Edward IV*, ver: Richard Rowland. 'Introduction'. In.: Thomas Heywood. *The First and Second Parts of King Edward IV*. Edited by Richard Rowland. The Revel Plays Series. Manchester, Manchester University Press, 2005. pp. 1-54.

<sup>439</sup> Sobre as apresentações de *Eduardo IV*, Shapiro comenta: "As plateias que assistiram à apresentação da



rei Eduardo parte para a França depois de derrotar os rebeldes, lá há a tentativa de estabelecimento da paz sabotada pela influência negativa sobre o rei francês por parte de membros da nobreza francesa, como em *A Prova da Cavalaria*. É como se os *Homens do Conde de Derby* estivessem nessas peças tentando mostrar a constante existência de elementos mal intencionados no interior da nobreza, aristocratas que buscam impedir a paz em favor de seus próprios interesses.<sup>440</sup>

Desta temporada de peças e grupos que partiram em defesa da paz a que mais se destaca é *O Dia dos Sapateiros*.<sup>441</sup> Escrita por Thomas Dekker para os *Homens do Lorde Almirante*, a principal companhia rival daquela de Shakespeare, a peça se posiciona contra a aparente propaganda em favor da guerra em *Henrique V*. Os *Homens do Lorde Almirante* respondem de forma marota justamente por, através de um artifício, tentar evocar as guerras do mesmo Henrique V.<sup>442</sup> Nela há homens ricos e pobres alistados, dois deles tentam escapar à ida para a guerra na França a fim de permanecer na Inglaterra com suas amadas. O protagonista rico consegue desertar, e volta disfarçado como sapateiro holandês em tempo de impedir o casamento da heroína com outro homem. O outro, um sapateiro pobre, embarca para a França, depois volta para encontrar a esposa, porém sem uma perna que foi perdida durante a guerra. A audiência possivelmente lembraria os homens que voltaram aleijados e sem assistência da Coroa em 1588 e outras ocasiões. O encontro com a esposa é uma cena tocante, ele teme não ser aceito, mas ela o acolhe assim que o reconhece. Dekker sabia o que estava fazendo para tentar convencer o público a abraçar o partido da paz, e o mais intrigante é que temos razões suficientes para duvidar de que o próprio dramaturgo fosse defensor sincero dessa causa, ao menos a julgar por textos e panfletos anti-espanhóis que escreveu algum tempo depois. Um ponto curioso é o cuidado que esses autores tiveram ao participar desta discussão que dividia a sociedade e o Conselho Privado. Essas peças colocam a França como o ambiente da guerra, embora a Monarquia Bourbon estivesse

---

peça de Heywood, no Boar's Head Inn, durante o pânico da armada espanhola, devem ter tido a estranha experiência de assistir a seus antepassados confrontando uma ameaça quase idêntica à sua". James Shapiro. *1599: um ano...* Op. cit. p. 219.

<sup>440</sup> Como a companhia de Shakespeare aparentemente apoiava Essex em suas campanhas militares, talvez a representação destes nobres beligerantes em busca de benefícios militares próprios seja uma alusão ao próprio Essex.

<sup>441</sup> *The Shomakers Holiday*. London, printed by Valentine Sims, 1600.

<sup>442</sup> A ação da peça é inspirada em uma história real anterior ao reinado de Henrique V. No entanto, ao final do texto, surge um rei que possui todas as características desse monarca para mostrar à audiência que suas guerras não seriam tão inocentes quanto Shakespeare quis aparentar. Esta é a justificada opinião de Martin Wiggins na preparação de sua edição crítica de *O Dia dos Sapateiros*.

pacificada naquele momento. Em nenhuma delas a Espanha é invocada, embora Navarra, Províncias Unidas e Inglaterra estejam representadas. É necessário lembrar que as guerras contemporâneas que envolviam essas regiões e Espanha se sobrepunham.

Enfrentada por essas outras companhias, o grupo de Shakespeare, possivelmente para defender-se, apresentou uma peça chamada *Alarme para Londres* a fim de mostrar porque a paz com a Espanha seria perigosa.<sup>443</sup> A obra representa o saque feito na Antuérpia em 1576 e a barbárie cometida por soldados espanhóis motivados pela falta de pagamento do soldo.<sup>444</sup> Nela há cenas cheias de horror com mulheres estupradas, crianças e velhos assassinados a sangue frio por soldados espanhóis etc. A apresentação parece ter aproveitado a voga dos panfletos sobre a guerra contra a Espanha nas Províncias Unidas. De qualquer forma, como fonte para a texto foi utilizado um panfleto holandês traduzido e publicado na Inglaterra em 1576.<sup>445</sup> Ao reificar em *Alarme para Londres* a defesa da guerra já feita anteriormente em *Henrique V*, nos parece indicado o desejo da companhia em mostrar à audiência e grupos rivais o que aconteceria se os espanhóis realmente tivessem invadido Londres naquele verão de 1599, o que poderia suceder se o alarme da “Invisível Armada” não tivesse sido falso.

No ano seguinte, a esperada conferência entre Espanha e Inglaterra em Bolonha-sobre-o-Mar para negociar a paz fracassou graças ao entrave colocado pela questão da precedência entre as casas Habsburgo e Tudor.<sup>446</sup> Provavelmente pela decepção que o evento causou, somada ao terror vivido no verão anterior, ou talvez porque a Rainha enterrara definitivamente qualquer possibilidade de paz com Felipe III, a sociedade londrina e as companhias teatrais parecem ter concordado que o seguimento da guerra era inevitável. Thomas Dekker e os *Homens do Lorde Almirante*, que haviam acabado

---

<sup>443</sup> Não se sabe se a peça era nova ou se antiga, Wiggins acredita que possa ter sido escrita por conta do falso ataque da “Invisível Armada”. Ver Martin Wiggins. *British...* Op. cit. Volume IV. p. 118.

<sup>444</sup> Atrevo-me a dizer que há também a possibilidade de que a peça tenha sido escrita ou retomada em 1600 durante o plano feito pelos holandeses para invadir Flandres e promover um motim entre as tropas espanholas que estavam sem pagamento, assim como entre a população descontente. Na peça, os holandeses tentam convencer os flamengos a um levante contra a coroa Habsburgo, mas estes se recusam e depois sofrem a devastação da cidade feita por soldados espanhóis, justamente sem soldo. Para o embate real entre holandeses, flamengos e soldados espanhóis em 1600, ver: R. B. Wernham. *The Return ...* Op. cit. p. 325-7.

<sup>445</sup> George Gascoigne. *The Spoyle of Antwerp*. London, Richard Jhones, 1576.

<sup>446</sup> Wernham crê que a questão de precedência no século XVI era complexa e que as intenções e argumentos utilizados por ambos os lados eram sinceros. MacCaffrey afirma que por parte do partido Habsburgo, as justificativas eram um subterfúgio para o Arquiduque Alberto ganhar tempo, assim poderia negociar paralelamente com os rebeldes holandeses. MacCaffrey acredita que Henrique IV tinha essa mesma opinião. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 325-329. Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 225-235.

de produzir o libelo pela paz *O Dia dos Sapateiros*, empreenderam juntos a representação de uma nova peça, que desta vez criticava de forma contundente a Espanha, além de denunciar uma pretensa luxúria em sua Corte.<sup>447</sup> O texto foi chamado apropriadamente de *O Mouro Espanhol* - obra que claramente Shakespeare tinha em mente quando escreveu a sua própria com um mouro como protagonista, *Otelo* (c. 1604). Na peça de Dekker vemos representadas as figuras de Felipe II, Felipe III, a Infanta Isabel Constancia e o príncipe morto Fernando (1571-1578), todos ludibriados pelo mouro que usurpa a coroa espanhola e se torna rei.<sup>448</sup> A ideia defendida por Eric Griffin de que os espanhóis eram vistos pelos ingleses como um povo mestiço possivelmente encontra nesta peça sua mais importante evidência, pois na fictícia corte paira a suspeita de que os príncipes seriam todos filhos do protagonista mouro com a rainha adúltera.<sup>449</sup> A partir de 1600, os *Homens do Lorde Almirante* ainda encenariam peças que se relacionavam diretamente à representação da Espanha, tais como *A Conquista da Espanha por João de Gaunt*, *Felipe de Espanha* e *A Figa Espanhola*. O problema em saber como se deram tais encenações está no fato de que a maior parte desses textos não chegou até nós, restando apenas registros.

#### *O levante de Essex e o envolvimento dos Homens do Lorde Camareiro*

Ainda no verão de 1599, chegaram notícias sobre o fracasso de Essex na Irlanda. Os rebeldes eram mais resistentes do que ele imaginava, acostumados com o clima e natureza do território. Os soldados ingleses desertavam em terror diante a superioridade dos rebeldes, o Conde entrou mais de uma vez em colapso nervoso, e desobedeceu ordens da Rainha, como a de não dar o comando da cavalaria a Southampton.<sup>450</sup> Para piorar sua situação, Essex encontrou-se sozinho com o líder dos rebeldes para a negociação de uma trégua, a Rainha enfurecida escreveu recriminando-o. Como ele

---

<sup>447</sup> A peça foi registrada como *O Mouro Espanhol* no diário de Henslowe, o administrador dos *Homens do Lorde Almirante*, mas publicada muitos anos depois como *O Domínio da Luxúria, ou A Rainha Lasciva. Lusts Dominion, or the Lascivious Queen*. London, F. K. 1657.

<sup>448</sup> Esta peça evidentemente evoca *A Tragédia Espanhola* na ficcionalização da corte espanhola. No entanto, os personagens de Kyd são completamente inventados, já os de Dekker pretendem referenciar diretamente os verdadeiros membros da família de Felipe II.

<sup>449</sup> Surpreendentemente, Griffin apenas menciona esta peça em sua relação com *Otelo*. Além disso, na época em que concluiu seu texto, ele não saberia, ou não acreditaria, que *Lust's Dominion* e *The Spanish Moor* seriam possivelmente a mesma peça, pois cita a última como um texto perdido. Curioso é que em seu inovador estudo sobre a representação da etnicidade espanhola no drama renascentista inglês, esta seria a obra que daria maior plausibilidade à sua hipótese. Ao que tudo indica, trata-se de desconhecimento ou falta de acesso ao material. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 208. Para a hipótese de que as duas peças citadas seriam a mesma, ver: Martin Wiggins; Catherine Richardson. *British Drama...* Op. cit. Volume IV. p. 206.

<sup>450</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p. 422; 528.

poderia negociar uma trégua depois de todo o investimento feito na campanha? Justamente ele que tinha sido o maior defensor da guerra durante todos aqueles anos. Ao que tudo indica, o Conde em um rompante abandonou a Irlanda e se dirigiu a Londres acompanhado de Southampton e algumas tropas para se encontrar pessoalmente com a Rainha.<sup>451</sup> Se confiarmos no relato de Wernham, Essex, ao chegar no palácio de Nonsuch sem ser anunciado, teria adentrado descontrolado a câmara privada da soberana e encontrado-a ainda despenteada durante sua *toilette* matinal. Elisabete, sem o conhecimento de quem e quantos o acompanhavam, ou até mesmo se o palácio havia caído sob o controle de suas tropas, teria ouvido-o com sangue frio e mostrado alguma simpatia. Depois de averiguar que ele estava com poucos seguidores, teria submetido-o ao exame do Conselho Privado e alguns dias depois decretado sua prisão.<sup>452</sup>

Essex foi mantido sob custódia boa parte do tempo em sua própria casa até ser solto em agosto, no entanto, foi proibido de se aproximar da Rainha e da Corte. Os soldados e capitães que trouxera da Irlanda fortaleciam sua popularidade nas ruas e tavernas de Londres, o que amedrontava a Rainha e o Conselho Privado. Ele passou a negociar com o Lorde Deputado na Irlanda, o Conde de Southampton e o Rei escocês Jaime Stuart para voltar novamente à Corte e ser recebido em pessoa pela Rainha, assim como para que Jaime fosse oficialmente reconhecido como herdeiro da Coroa inglesa. Inconstante, ele alternava juramentos em defesa da monarca e falas em que a injuriava. No início de 1601, estava pronto para um levante. Seu argumento era o de que o Lorde Secretário Robert Cecil e outros membros do Conselho Privado, como Lorde Almirante, intentavam entregar o trono inglês à Infanta Isabel da Espanha. Essex procurou estabelecer alianças que o garantiriam ter acesso direto à Rainha para discutir o assunto, sua casa transformou-se em lugar de reuniões com duzentos cavalheiros, parte da nobreza, puritanos, católicos assumidos, católicos disfarçados etc. Rumores de que o Rei Jaime estava levantando tropas para apoiá-los alarmaram a Coroa.<sup>453</sup>

No início de fevereiro de 1601, alguns dos envolvidos na ação planejada pelo Conde convenceram a companhia de Shakespeare a reencenar ao custo de 40 xelins a peça *Ricardo II*, aquela que abriu a tetralogia política discutida neste capítulo.<sup>454</sup> A

---

<sup>451</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. p. 525-528. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 299-317.

<sup>452</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 317-318.

<sup>453</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 526-537. R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 347-354.

<sup>454</sup> Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare...* Op. cit. pp. 316-317.

companhia encenou a obra em seu próprio teatro, *O Globo*, para uma audiência composta majoritariamente por apoiadores de Essex. Após a apresentação, possivelmente animados pela trama, os principais aliados do Conde se reuniram em sua casa para a ceia e diante um chamado do Conselho Privado, que requeria a presença de Essex para explicações, decidiram fazer no dia seguinte o levante contra o próprio Conselho, supostamente numa tentativa de proteger a Rainha. Na manhã seguinte, o Conde marchou sobre Londres com cerca de duzentos soldados armados de espadas e adagas. Os londrinos os trataram com reverência, mas não aderiram à sublevação. As forças leais à Rainha e ao Conselho Privado rapidamente levantaram a defesa da cidade e logo Essex e Southampton tiveram que se entregar, ambos foram enviados à Torre de Londres.<sup>455</sup>

Os membros mais importantes do Conselho nesta época, como Robert Cecil e Walter Raleigh, decidiram acabar de uma vez por todas com a ameaça que o destemperado Conde simbolizava. Alguns dias depois, ele e seus cúmplices foram formalmente acusados por traição na Irlanda em associação com o líder dos rebeldes e por rebelião aberta na Inglaterra. Essex e Cecil acusaram um ao outro de papismo durante o julgamento, o primeiro afirmava que a intenção do Lorde Secretário era a de apoiar a Infanta da Espanha na ascensão ao trono inglês. Essex foi logo condenado e executado ainda em fevereiro. Sua morte causou profunda impressão em Londres e no interior do reino graças à admiração que provocava, por outro lado, gerou desconfiança popular em relação ao seu maior acusador, Lorde Secretário Robert Cecil, o maior defensor da paz com a Espanha. O Conde de Southampton permaneceu preso na Torre até a morte da Rainha Elisabete, libertado no início do reinado de Jaime Stuart I. A decorrente impopularidade de Cecil pela condenação de Essex rendeu-lhe ofensivas baladas, poemas, narrações, sermões etc. Os bravos atos militares de Robert Devereux eram celebrados, enquanto a imagem de Cecil como suspeito pacifista e pró-espanhol era construída com certo rancor.<sup>456</sup>

O grupo de Shakespeare foi investigado por suspeita de envolvimento no levante de Essex com a apresentação de *Ricardo II* na véspera, peça que narra a deposição do monarca inglês em 1399 por Henrique Bolingbroke. Esse foi coroado como Henrique IV. Não era a primeira vez que se desconfiava de um paralelo estabelecido

---

<sup>455</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 353-355.

<sup>456</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 355-359.

intencionalmente entre Essex e Henrique IV em relação à deposição de monarcas. Em 1599, o cronista John Hayward publicou a primeira parte de uma obra sobre a deposição de Ricardo II por Henrique, o livro foi significativamente dedicado a Essex.<sup>457</sup> A Coroa desconfiou das intenções de Hayward, o autor retirou a dedicatória em segunda impressão, mesmo assim as cópias dessa foram recolhidas e queimadas pelas autoridades e ele foi preso na Torre de Londres. Quando Essex retornou da Irlanda ainda em 1599, com suas tropas e sem a permissão da Rainha, a obra de Hayward foi usada contra ele em seu primeiro julgamento.<sup>458</sup> Realmente não parece desproposital o pedido da facção do Conde para nova apresentação justamente de *Ricardo II*, a peça em que Shakespeare narrou o mesmo episódio que Hayward no livro dedicado a Essex. O fato não passou despercebido ao Lorde Secretário, que durante o julgamento do Conde em 1601 aproveitou para acusá-lo energicamente de ter tentado durante os últimos anos destronar Elisabete, tornar-se rei e colocar a Rainha onde estava Ricardo II.<sup>459</sup> A possível analogia que a audiência poderia estabelecer entre a deposição de Ricardo II e uma possível de Elisabete I parece ter calado fundo na própria Rainha, que alguns meses depois perguntou a um antiquário: “Eu sou Ricardo II, você não sabe?” Possivelmente com o antiquário atônito, que em seu relato disse ter tentado acalmá-la, a rainha seguiu no desabafo ao lembrar da peça de Shakespeare: “essa tragédia foi encenada quarenta vezes em ruas e casas”.<sup>460</sup>

O fato de que a sublevação se iniciou durante a ceia logo após a apresentação da peça certamente levantou suspeitas mais profundas sobre a companhia de Shakespeare. Greenblatt afirma que quando os *Homens do Lorde Camareiro* foram chamados para prestar esclarecimentos na época do julgamento de Essex em 1601, um dos atores, Augustine Philips (?-1605), possivelmente acompanhado de Shakespeare, alegou em nome do grupo que eles inicialmente se negaram a apresentar a peça por ser velha demais para render lucro com os ingressos.<sup>461</sup> Disse também que eles ignoravam a intenção de levante pelos partidários do Conde e por isso insistiram na apresentação de outra obra do repertório, mas os requerentes teriam insistido e oferecido um pagamento considerável a mais (40 xelins) para que a representação ocorresse. Greenblatt acredita

---

<sup>457</sup> John Hayward. *The First Part of the Life and Raigne of King Henrie the IIII*. London, John Wolfe, 1599.

<sup>458</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. pp. 348-349.

<sup>459</sup> R. B. Wernham. *The Return...* Op. cit. p. 356.

<sup>460</sup> Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. pp. 273.

<sup>461</sup> Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare...* Op. cit. p. 317.

que a ideia dos conspiradores era realmente a de utilizar a trama de deposição para instigar o apoio a Essex na população londrina. Arriscamos ir além em dizer que talvez a intenção fosse a de ganhar apoio para depor os inimigos de Essex no Conselho Privado, e não tomar a Coroa. De qualquer forma, as explicações de Augustine Phillips parecem ter bastado às autoridades. Como pensa Park Honan, essa pode ter sido uma das interpretações mais importantes na vida daquele ator.<sup>462</sup>

Nesta época, a companhia cessou de representar os conflitos e revoltas em que a Coroa inglesa estava envolvida, sobretudo a Guerra Anglo-Espanhola, possivelmente por conta deste processo perigoso em que se viu enredada. Talvez Shakespeare e seu grupo tenham temido novas acusações por algum envolvimento político através de suas apresentações, talvez o patrono da companhia, o Lorde Camareiro, tenha pedido para que a companhia evitasse aludir mesmo que indiretamente a questões políticas contemporâneas. Como vimos, a única alusão tópica direta a eventos que Shakespeare fez em toda sua obra foi justamente um elogio a Essex na campanha da Irlanda em *Henrique V*, alusão que provavelmente pesou nas acusações ao grupo em 1601. Curiosamente, esta última peça da tetralogia política estudada aqui, *Henrique V*, é também a única em que Shakespeare parece defender a continuidade da guerra para legitimar a decisão da Coroa. Numa ironia digna dos palcos, dois anos depois foi justamente uma apresentação da primeira peça desta tetralogia, *Ricardo II*, a responsável por lançar sobre a companhia suspeitas de envolvimento em um golpe, no qual a ameaça espanhola rondava. Cremos ser esta a razão pela qual Shakespeare, suficientemente alarmado, tenha voltado a referenciar abertamente a Guerra Anglo-Espanhola apenas na escrita de *Otelo*, peça apresentada na Corte em 1604 logo depois de o Tratado de Londres, que estabeleceu a paz entre Inglaterra e Espanha, ser assinado pelo novo soberano, Jaime Stuart I.

#### *O Rei e os “Homens do Rei”*

Em 1603 ocorreu um dos eventos mais temidos, conquanto esperado, pela sociedade inglesa no início do século XVII: a morte da velha Rainha. A saúde de Elisabete debilitara desde a morte de Essex. Antes das exéquias da soberana, os súditos já especulavam sobre a possibilidade de novo conflito, no entanto, Lorde Robert Cecil já havia planejado a passagem do cetro para o Rei da Escócia Jaime Stuart VI, ao que a

---

<sup>462</sup> Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 274.

Rainha acedeu antes de morrer. Foi com certa tranquilidade que o monarca escocês ascendeu ao trono inglês como Jaime I.<sup>463</sup> O novo rei tinha relações de aliança com a antiga facção de Essex, antes de sair da Escócia ordenou a imediata libertação do Conde de Southampton, preso na Torre de Londres desde o desventurado levante de 1601.<sup>464</sup>

A partir do começo da década de 1590, era notório que o teatro havia se tornado um dos principais veículos de comunicação política em Londres, Jaime parece ter cedo percebido as vantagens que o palco poderia conferir à legitimação da nova dinastia. Dez dias depois de chegar à capital inglesa, provavelmente influenciado por Southampton, ou pelo próprio Cecil, o monarca ordenou ao Lorde Secretário emitir cartas patentes para que o grupo de Shakespeare fosse elevado à condição de *Homens do Rei*, o que aconteceu no surpreendente prazo de dois dias.<sup>465</sup> As outras companhias esperaram meses para ser adotadas por outros membros da nova família real, o que pode indicar o sucesso dos *Homens do Lorde Camareiro* na época. Outro motivo para a preferência de Jaime pela companhia de Shakespeare pode ter sido a antiga ligação entre ela e a facção de Essex.

Jaime parece ter sido logo no início extremamente solícito com aqueles que o apoiaram na ascensão ao trono inglês, assim como a Essex na fase final do reinado elisabetano. Segundo Alvin B. Kernan, há outra possibilidade para explicar porque o novo soberano teria escolhido a companhia do poeta de Stratford-upon-Avon para proteger, estaria seguindo indicação de William Herbert (1580-1630), Conde de Pembroke, um simpatizante do teatro a quem foi dedicada a primeira publicação do *Folio* de Shakespeare vinte anos depois. A beleza de Pembroke rapidamente capturou os olhares do novo rei, durante a coroação o Conde o beijou nos lábios, para assombro dos presentes pelo rompimento do protocolo que determinava um respeitoso beijo na mão.<sup>466</sup> Logo depois, Jaime levou seu preferido para um retiro no campo.<sup>467</sup> De qualquer forma, em pouco tempo Shakespeare e seus homens viram-se nomeados *Homens do Rei*. Jaime foi coroado na Abadia de Westminster no dia do santo que lhe emprestou o nome, *Saint James* (São Tiago), 25 de julho de 1603, o mesmo dia em que

---

<sup>463</sup> Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. pp. 361-378.

<sup>464</sup> Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 363.

<sup>465</sup> Alvin B. Kernan. *Shakespeare, the King's...* Op. cit. p. 9. Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 365.

<sup>466</sup> Alvin B. Kernan. *Shakespeare, the King's...* Op. cit. pp. 10-11.

<sup>467</sup> A ostensiva bissexualidade do novo monarca chocou parte da sociedade inglesa durante todo seu reinado, esta estava acostumada com o recato da Rainha Virgem. Para breve apreciação do tema, ver: Lawrence Stone. *Causas da Revolução Inglesa 1529-1642*. Bauru, EDUSC, 2000. pp. 129-206.



Felipe II na mesma Abadia havia sido coroado Rei consorte da Inglaterra em 1554.<sup>468</sup> O dia de São Tiago parece ter sido importante para ambos os monarcas. A entrada pública em Londres do novo soberano teve que esperar um ano por conta da peste que devastava a cidade. Para o referido evento, realizado em março de 1604 em meio a arcos triunfais, Shakespeare e outros membros da companhia receberam alguns metros de tecido vermelho para a confecção das librés com que desfilariam.<sup>469</sup>

Jaime rapidamente definiu nova linha de ação diplomática em seu governo, que diferiria substancialmente daquela adotada por Elisabete I: instaurou ostensiva política pró-espanhola. O Rei escocês assumiu a Coroa inglesa orgulhoso de ser um rei pacífico. Além deste, houve outro fator importante que levou ao fim da Guerra Anglo-Espanhola. Desde o final da década de 1590 o conflito havia perdido fôlego, esmorecera, os esforços de guerra eram custosos àquela altura para ambas as monarquias. Felipe II morrera em 1598, justamente envolvido com a resistência interna nas Cortes convocadas para a instauração de novos impostos, pretendidos para custear as infundáveis guerras hispânicas.<sup>470</sup> Em 1603, a Espanha ainda lutava contra as Províncias Unidas, Felipe III via-se em apuros por conta das dívidas deixadas pelo pai, pressionado pelos sinais de uma grave crise financeira que se mostraria crônica.<sup>471</sup> Elisabete I, também ao fim da vida, encontrou-se envolta em luta encarniçada contra os rebeldes irlandeses que lhe drenava boa parte dos recursos militares de que dispunha. Embora a rebelião tenha sido dominada finalmente na passagem de 1601 para 1602, “apesar de uma força espanhola ter vindo em seu auxílio”, como bem notou o historiador Victor Kiernan, a Coroa ainda se ressentia dos custos.<sup>472</sup> A morte de Essex fragilizou o partido que defendia a guerra, aquele que tinha no Conde seu principal articulador, favorecendo Robert Cecil e os planos para o estabelecimento da paz.

Após a mudança de dinastia, iniciaram-se as negociações entre Espanha e Inglaterra. Em agosto de 1604, chegou à capital inglesa uma comissão diplomática em

---

<sup>468</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 205. Aqui especificamos o dia segundo o Calendário Juliano, vigente na Inglaterra desta época, diferente em dez dias do Calendário Gregoriano, seguido por muitos reinos católicos na Europa de então.

<sup>469</sup> Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 367.

<sup>470</sup> Para acompanhar as dificuldades de Felipe ao fim da vida em tentar convencer os deputados a aprovar suas medidas nas Cortes, encerradas em 1598 com sua morte, ver: Marcella F. G. M. Miranda. *Aspectos Práticos de uma Teoria Absoluta*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, agosto de 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03112014-162317/pt-br.php>

<sup>471</sup> Marcella F. G. M. Miranda. *Aspectos...* Op. cit. pp. 8-17.

<sup>472</sup> Victor Kiernan. *Shakespeare: poeta e cidadão*. Tradução Alvaro Hattner. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1999. p. 191.

nome de Felipe III, constituída pelo Condestável de Castela e outros 234 cavaleiros para a assinatura oficial do Tratado de Londres, termo que encerrou a longa guerra entre as duas Coroas. A comissão foi hospedada com todas as honrarias em *Sommerset House*. Uma das funções de grupos teatrais patrocinados por casas reais era a de entreter nobres visitantes estrangeiros.<sup>473</sup> Shakespeare e sua companhia na qualidade de *Homens do Rei* foram convocados na ocasião para realizar pela primeira vez essa função no novo governo, permaneceram em *Sommerset* para possível entretenimento da delegação espanhola por quase vinte dias.<sup>474</sup> Algumas semanas depois, *Otelo* foi apresentada na Corte, possivelmente com a delegação espanhola ainda presente na plateia.<sup>475</sup> No fim daquele ano, o Rei Jaime em seu primeiro parlamento se via orgulhoso como instrumento da paz: “Eu encontrei o Estado mergulhado em uma grande e tediosa guerra... mas através de minha pessoa agora a paz foi alcançada”.<sup>476</sup>

O interesse pessoal do novo monarca pela Espanha não era novo, Jaime durante a juventude já havia escrito e publicado um poema épico com o expressivo nome de *Lepanto*, versos em que glorificou a vitória do partido católico liderado por Dom João de Áustria contra os turcos em 1571.<sup>477</sup> Nesta época, como vimos, Felipe II atendeu a um pedido da República de Veneza para lutar contra os turcos que ameaçavam suas colônias no Mediterrâneo, confiou a Dom João o comando da frota, que incluía regimentos venezianos e papais. Sob a bandeira da Espanha, os aliados venceram os infieis em uma espetacular batalha marítima travada perto de Chipre, mais tarde conhecida em toda a Europa por ter impedido o avanço turco no Ocidente como Batalha de Lepanto.

O poema, ao retratar o evento histórico, concedeu fama e certo reconhecimento literário a Jaime. Em 1603, impulsionado pela coroação de seu autor, *Lepanto* foi novamente publicado em Londres.<sup>478</sup> O principal dramaturgo de *Os Homens do Rei* considerou oportuno homenagear o novo patrono, e aproveitou o tema do trabalho poético deste para compor a ambientação da peça que preparava: *Otelo – o Mouro de*

---

<sup>473</sup> Alvin B. Kernan. *Shakespeare, the King's...* Op. cit. p. xvi.

<sup>474</sup> Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 380.

<sup>475</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 205.

<sup>476</sup> Apud: Alexandra Gajda. ‘Debating War and Peace in Late Elizabethan England’. In.: *The Historical...* Op. cit. p. 851.

<sup>477</sup> Emrys Jones. ‘‘Othello’, ‘Lepanto’ and the Cyprus Wars’. In.: *Shakespeare Survey*, nº 21, 1969. pp. 47-52.

<sup>478</sup> James Stuart. *His Maiesties Lepanto, or Heroical song*. London, Simon Stafford and Henry Hook, 1603.

Veneza. Para a história de ciúme e inveja que vitima um mouro e uma donzela cristã, Shakespeare utilizou outra fonte, a *novella* de Giraldi Cinthio, publicada na coletânea *Hecatommithi* em 1565.<sup>479</sup> Na trama do poeta inglês, o protagonista é um vitorioso comandante mouro que casa com uma jovem veneziana, Desdemona, sem que o pai dela soubesse. Já no primeiro ato, ele é requisitado pelo governo veneziano para lutar contra os turcos que ameaçam tomar a ilha de Chipre, colônia de Veneza. No segundo ato, o público é informado de que Otelo vencera a batalha marítima contra os infiéis com a ajuda de uma tempestade providencial. Após a paz estabelecida, o vilão Iago, alferes do mouro, convence o herói de que Desdemona o trai com seu tenente Cássio. Otelo mata a esposa na cama do casal em Chipre, descobre que foi enganado pelas intrigas de Iago e decide matar-se à vista das autoridades venezianas. Na *novella* de Cinthio, a viagem para Chipre é motivada pela troca de comando da força veneziana naquela colônia, não há qualquer batalha entre cristãos e turcos como a que ocorre na adaptação de Shakespeare.<sup>480</sup>

Alguns estudiosos veem na peça uma leve cortesia do dramaturgo ao Rei Jaime por atender seu interesse pela Batalha de Lepanto. No entanto, nos atrevemos a dizer que Shakespeare foi mais ousado na cortesia. Além de referenciar o poema escrito pelo novo monarca, o dramaturgo parece ter direcionado o texto para a própria comemoração do Tratado de Londres, do qual tomou parte nas festividades com seus homens.<sup>481</sup> Há muita discussão sobre o ano em que a peça foi escrita, os limites são 1601 e 1604. Neste período, a possibilidade de aproximação com a Espanha já era esperada graças ao enfraquecimento do conflito, a emergência de Robert Cecil no governo e a possibilidade de ascensão de Jaime. O que sabemos ao certo é que o primeiro registro da obra aponta para uma apresentação na Corte em 01 de novembro de 1604, logo após a assinatura do tratado.<sup>482</sup> É possível também que Shakespeare estivesse escrevendo a peça desde 1603, quando já ocorria a instauração da nova política pró-espanhola, e que tenha aproveitado a estadia junto dos castelhanos para colher informações mais precisas sobre a Batalha de Lepanto. Há muitos detalhes no texto que evocam os acontecimentos de 1571, o que

---

<sup>479</sup> Giovanni Battista Giraldi Cinthio. *Hecatommithi*. Nel Monte Regale, 1565.

<sup>480</sup> E. A. J. Honigmann. 'Cinthio and Minor Sources'. In.: William Shakespeare. *Othello...* Op. cit. pp. 368-387.

<sup>481</sup> Shakespeare muitas vezes escrevia para eventos políticos e cortesias específicos, como parece ter sido o caso de *As Alegres Comadres de Windsor*, *MacBeth* e *Medida por Medida*. Alvin B. Kernan. *Shakespeare, the King's...* Op. cit. p. xix.

<sup>482</sup> A menção está no livro de registros do Mestre de Cerimônias de James Stuart I. Norman Sanders. 'Introduction'. In.: William Shakespeare. *Othello*. Edited by Norman Sanders. The New Cambridge Shakespeare. New York, Cambridge University Press, [1984] 2012. pp. 1-61 p. 1.

mostra certo conhecimento por parte do poeta.<sup>483</sup>

## 5.2 A Espanha como nova aliada

Há em *Otelo* outros elogios à Espanha espalhados por toda a obra, não se restringe apenas à representação da luta contra os turcos em 1571. São diferentes referências culturais ao universo ibérico, sua literatura, poderio militar e larga extensão dos domínios sob a Monarquia Hispânica. Os romances de cavalaria ibéricos, presentes em outras peças do autor, parecem revividos dessa vez até mesmo na trama, como na narração da vitória marítima em Chipre, ou na caracterização do protagonista - mouros exóticos destacavam-se também nesses romances.<sup>484</sup> Otelo foi aprisionado, vendido como escravo, viu em “paisagens surpreendentes” “canibais” que comiam uns aos outros, conseguiu comprar sua própria liberdade e se destacar na carreira das armas (I, iii, 129-171).<sup>485</sup> O romanescos herói consegue conquistar a donzela disputada, enganar o pai da moça com a narração de aventuras, ganhar a condescendência do duque de Veneza e ainda salvar a exótica Chipre das mãos de maldosos vilões infiéis com o auxílio de uma tempestade providencial.

Outro importante símbolo na trama associado à Espanha, em seu aspecto militar, não deixa de ser elogiosamente retratado. A arma que serviu como companheira do protagonista em suas maiores aventuras é uma “espada de Espanha”, referência direta às espadas fabricadas em Toledo, consideradas as melhores da Europa.<sup>486</sup> Em *Romeu e Julieta* (c.1595), Shakespeare já havia mobilizado este signo em trecho conhecido pelos

---

<sup>483</sup> Como afirmou o estudioso Emrys Jones em seu clássico texto ‘*Othello*’, ‘*Lepanto*’ and the *Cyprus Wars*, “The connexion of *Othello* with the ‘Cyprus Wars’ is not only of a general kind; there are one or two precise details which suggest that Shakespeare had the events of 1570-1 in mind”. Emrys Jones. ‘*Othello*’, *Lepanto*’ and the *Cyprus Wars*. In.: *Shakespeare...* Op. cit. p. 50. É também possível que estes detalhes tenham sido fornecidos pelo próprio poema de Jaime que Shakespeare utilizou como fonte.

<sup>484</sup> Shakespeare até mesmo no final da carreira usou como fonte para a última peça - a desaparecida *Cardenio* - a obra prima de Cervantes, *Dom Quixote*. Para referências, ver nota 108.

<sup>485</sup> A descrição de “canibais” em “paisagens surpreendentes” parece feita sob a projeção que as Índias de Castela tinham sobre o imaginário inglês. Como vimos, os índios canibais americanos sob a Monarquia Hispânica também serviriam posteriormente como inspiração a Shakespeare na composição de Caliban em *A Tempestade* (c. 1611). Ao menos neste último texto, o dramaturgo usou como fonte o ensaio de Montaigne, “Dos Canibais” (1580), em que o autor francês discorre sobre os índios tupinambás da Baía da Guanabara, que estava naquela época sob domínio Habsburgo. Sobre a representação dos índios tupinambás brasileiros como elemento de composição em Caliban, ver: Ricardo Cardoso. ‘Shakespeare, Montaigne and Rio de Janeiro’. British Library – American Collections Blog, 14 October, 2016. Disponível em: <http://blogs.bl.uk/americas/2016/10/shakespeare-montaigne-and-rio-de-janeiro.html> Acessado em 24/11/2016. Ricardo Cardoso. *O Brasil de Shakespeare: Calibans tupinambás e o mito da ‘Ilha Brasil’ na imaginação renascentista inglesa*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2013.

<sup>486</sup> William Shakespeare. *Romeo and Juliet*. Edited by Brian Gibbons. Arden Shakespeare Second Series. London, Routledge, 1994. p. 111.

atores como um dos mais difíceis para interpretação na dramaturgia mundial, aquele em que o personagem Mercucio descreve o efeito gerado pela cavalgada da rainha das fadas sobre os sonhadores:

E assim ela cavalga noite por noite  
No cérebro dos amantes, e então eles sonham com o amor;  
Nos joelhos dos cortesãos, que sonham com cortesias;  
[...]  
Às vezes ela passeia sobre o pescoço de um soldado  
E então ele sonha que está cortando gargantas de estrangeiros,  
Com estupros, *ambuscados*, espadas espanholas,  
Brindes e tragos com cinco braças de altura; e então ressoam  
Tambores em seus ouvidos, com os quais ele salta e acorda,  
E cheio de medo faz uma oração ou duas  
E dorme de novo. [...]

(**Romeu e Julieta**, Ato I, cena iv, ref. versos 71-73; 82-88).<sup>487</sup>

Mercucio nesta fala, em espiral dramática que salta da doçura dos sonhos para a violência dos pesadelos, narra como os desejos e temores de alguns tipos sociais são mobilizados pela rainha das fadas durante o sono. Assim, vemos que o melhor sonho de um soldado comportava “ambuscados”, “espadas espanholas”, “brindes e tragos de quatro braças de altura”.<sup>488</sup> A julgar pelas palavras utilizadas e a sequência em que aparecem, há uma possível evocação das batalhas entre soldados ingleses e espanhóis em alto mar, como em 1588, e parece ser exatamente a lembrança deste tipo de embate que transforma aventuras oníricas em pesadelos na fala. Se nos primeiros versos há a narração de sonhos singelos, Mercucio a partir das referências militares à Espanha descreve o pior pesadelo de um soldado adormecido, o ressoar de “tambores em seus ouvidos”, que provavelmente o chamavam para a luta contra soldados espanhóis e suas espadas feitas em Toledo.<sup>489</sup> O terror é tanto que o soldado acorda, para depois cheio de

---

<sup>487</sup> “And in this state she gallops night by night | Throug lovers’ brains, and then they dream of love; | O’er courtiers’ knees, that dream on curtsies straight [...] Sometime she driveth o’er a soldier’s neck, And then | dreams he of cutting foreign throats, | Of breaches, ambuscados, Spanish blades, | Of healths five fathom deep; and then anon | Drums in his ear, at which he starts and wakes, | and being thus frightened, swears a prayer or two, | And sleeps again”. Este trecho faz parte da tradução que empreendi como exercício intelectual em 2013 para encenação de *Romeu e Julieta*, feita na Biblioteca Mário de Andrade na cidade de São Paulo no ano seguinte.

<sup>488</sup> “Ambuscados” é uma palavra com ressonância espanhola que significava “emboscadas”.

<sup>489</sup> Não deixa de ser curioso o fato de que a região de Birmingham, próxima à cidade natal de Shakespeare, era nesta época produtora de espadas inglesas. Christopher Hill. *The Century of Revolution: 1603-1714*.

medo rezar e poder dormir novamente.

Antes de *Otelo* temos outra representação significativa dessas espadas temperadas na Espanha. Em *Bem Está o que Bem Acaba* (c.1604) há um solilóquio engraçado que gira em torno da carga simbólica que esta arma possuía. O personagem pernóstico com o significativo nome de Paroles se vê em uma enrascada: precisa provar ao rei que lutou bravamente contra soldados inimigos, quando nem sequer trocou um olhar com eles.<sup>490</sup> Paroles logo tenciona forjar provas para comprovar sua pretensa coragem na luta. Pensa primeiro em criar feridas em si mesmo, que seriam mostradas como vestígios da batalha, depois em rasgar suas próprias roupas para evidenciar a ferocidade da luta travada, por último pensa em quebrar sua “espada espanhola” para exibi-la como prova irrefutável de coragem guerreira.

Ao final de *Otelo*, após descobrir as artimanhas de Iago que o levaram a assassinar Desdemona, o mouro decide matar-se, e em discurso cheio de nobreza dirigido às autoridades venezianas mostra sua relação com a arma que escolhe:

Tenho outra arma neste quarto. É uma espada da Espanha temperada em água fria... Oh! Aqui está! [...] Melhor jamais pendeu da coxa de um soldado. Já vi o dia em que, com este braço fraco e esta boa espada, abri caminho através de obstáculos vinte vezes mais poderosos do que vossa resistência. Mas, oh! Inútil fanfarronada, quem pode controlar seu destino? Agora não é mais assim. Não temais, mesmo estando eu armado. Cheguei ao fim de minha viagem, minha última etapa, ponto de referência de minha vela extenuada.

(*Otelo*, Ato V, cena ii, ref. versos 250-2; 257-66)

Em importante momento final de sua trajetória heroica, quando olha para trás e vê suas glórias militares em um passado cheio de bravura, Otelo se lembra da espada espanhola que o acompanhou e que agora lhe servirá na morte. Percebe-se a carga simbólica que a Espanha sinalizava no universo militar europeu: uma nação que produz as melhores espadas, companheiras de grandes guerreiros em suas aventuras, o pior pesadelo de soldados inimigos. Não à toa, este discurso evoca as primeiras linhas do poema

---

London, Routledge, 2002. p. 22. A comparação das espadas espanholas e aquelas feitas próximo a sua casa provavelmente foi feita por Shakespeare em algum momento antes que escrevesse os trechos citados.  
<sup>490</sup> “Paroles” é “palavras” em francês, a ação se passa na França. Nas obras de Shakespeare os nomes dos personagens geralmente carregam sentidos muito esclarecedores quanto às suas personalidades. Muitas vezes o nome por si funciona como alegoria, como no caso do discutido Dom Armado.

*Lepanto*.<sup>491</sup> A peça aparentemente servia de forma adequada aos interesses pessoais e diplomáticos de Jaime Stuart, foi reapresentada outras vezes na Corte durante os anos seguintes.<sup>492</sup>

### 5.3 A Espanha como velha inimiga

Em contraposição à satisfação que o Rei experimentava com seu novo arranjo político internacional, o estabelecimento da paz desagradou boa parte dos súditos, muitos deles já viam com alguma suspeita sua ascensão ao trono.<sup>493</sup> Eles haviam enfrentado por dezesseis anos profundo terror em relação aos soldados espanhóis, famosos por massacres e barbaridades cometidos na Antuérpia e América, ressentiam-se de conspirações políticas que pretensamente envolveriam agentes da Monarquia Hispânica, participaram de discussões acaloradas para que a Rainha pudesse decidir entre negociar a paz ou intensificar a guerra.<sup>494</sup> Era natural que fosse difícil, senão impossível, o aceite imediato de uma nova aliança com o antigo inimigo, constituída em tão pouco tempo por novo e estrangeiro soberano. Para piorar, embora Jaime fosse protestante, sua esposa era católica, ele nutria certa simpatia e tolerância pela velha religião que chamava de “nossa igreja mãe”.<sup>495</sup> A reação à aproximação com o maior Estado católico sem a costumeira preparação popular dos tempos da Rainha, ou até mesmo propaganda, foi imediata, e como a luta contra o inimigo espanhol, atingiu todos os estamentos sociais. Clérigos investiram contra a paz de seus púlpitos; as duas casas do parlamento - sobretudo a câmara dos comuns - permaneceram hostis à aliança; nas ruas e tavernas de Londres a população permanecia silenciosa em meio às festividades pela assinatura do tratado.<sup>496</sup> Até mesmo os corsários se ressentiram por verem ameaçada sua principal receita, os ataques aos galeões espanhóis.

Não era apenas a tensão e o medo decorrente da guerra que desgostava os súditos ingleses no rápido estabelecimento da paz feito por Jaime. A sociedade em geral

---

<sup>491</sup> Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare...* Op. cit. p. 149. Emrys Jones. ‘‘Othello’, Lepanto’and teh Cyprus Wars’. In.: *Shakespeare...* Op. cit. pp. 47-52.

<sup>492</sup> Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare...* Op. cit. p. 150

<sup>493</sup> Ver a excelente análise sobre a desconfiança em relação à dinastia Stuart na Inglaterra em: Lawrence Stone. *Causas da...* Op. cit. pp. 129-206.

<sup>494</sup> Para Maltby, a construção da Lenda Negra durante os anos da guerra teria alcançado tal proporção que seria impossível demover os ingleses da hostilidade em relação à Espanha. William S. Maltby. *Black...* Op. cit. p. 100-101.

<sup>495</sup> Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 372.

<sup>496</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. pp. 171-173.

também havia experimentado durante aqueles anos o desenvolvimento de certa aversão contra o povo espanhol, não só por seus soldados, o que Eric Griffin chama de *hispanophobia*.<sup>497</sup> Como vimos, o estudioso acredita que não foi a guerra que desenvolveu esta repugnância, mas a rejeição à referida miscigenação entre cristãos, muçulmanos e judeus. Sob este ponto de vista, para o público de *Otelo* o que associaria a peça diretamente ao universo espanhol não seriam apenas os elementos positivos elencados acima, mas sim a própria questão racial que caracteriza o protagonista. Otelo seria um personagem que representaria de alguma forma a própria Espanha, meio cristã, meio moura, e não seria o único personagem espanhol nesta peça. Shakespeare, como em outras ocasiões analisadas neste texto, teve que acomodar sentimentos coletivos e políticos antagônicos em seu trabalho, precisava agradar a Coroa e o povo ao mesmo tempo, a primeira lhe dava proteção, o segundo, o sustento.

### *Otelo, Iago e Roderigo*

A primeira estudiosa shakespeareana que se debruçou seriamente sobre as referências ao universo espanhol na peça foi Barbara Everett. Em artigo publicado na *Shakespeare Survey* em edição de 1982, Everett juntou evidências suficientes para a hipótese de que Shakespeare intentou dar esta procedência ao protagonista e ainda outros dois personagens.<sup>498</sup> A crítica considera que a chave para se entender este dado encontra-se no início da *novella* que serviu de fonte ao poeta. Cinthio começa a narração dos eventos com a frase: “Havia um mouro em Veneza”. Segundo ela, a palavra “mouro” tinha uma conotação particularmente espanhola na sociedade de Shakespeare, endossada nos anos seguintes à vitória sobre a *Invencível Armada*, quando a Inglaterra passou a ser vista como espécie de asilo por grupos de mouriscos ibéricos.<sup>499</sup> Para Everett, Otelo seria um mourisco espanhol convertido à fé cristã. A crítica também aponta a escolha dos nomes de Iago e Roderigo dado por Shakespeare ao vilão e seu companheiro apalermado. Segundo ela, a insistente repetição desses nomes e da alcunha “mouro” na primeira cena, foram elementos criados para dar peculiar ressonância espanhola ao trio de personagens na apreciação da audiência.

O texto de Everett tornou-se referência aos estudiosos da peça que decidiram

---

<sup>497</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit.

<sup>498</sup> Barbara Everett. ‘Spanish *Othello*: the making of Shakespeare’s moor’. In.: *Shakespeare ...*Op. cit. pp. 101-112.

<sup>499</sup> Barbara Everett. ‘Spanish *Othello*: the making of Shakespeare’s moor’. In.: *Shakespeare...* Op. cit. p. 104.



retomar a questão. Curiosamente, o único ponto importante que a autora não considerou, assim como os críticos subsequentes que estudaram essas referências, seria o impacto que a aproximação da paz ou a assinatura do Tratado de Londres possam ter tido sobre a escrita do texto. Eric Griffin retomou essas questões tratadas por Everett, embora mal a mencione, chamando atenção para um trecho que indica a diferença de origem entre Iago, Otelo e Desdemona. Nessa passagem, o vilão salienta ao protagonista a diferença entre “o caráter do nosso país” (“our country disposition”) e “o perfil do país dela” (“her country forms”) (III, iii, 201-237).<sup>500</sup> Para Griffin, os elementos que associam a peça ao universo hispânico sugerem que ambos sejam mercenários espanhóis a serviço da República de Veneza, terra de Desdemona. Para corroboração de sua hipótese, Griffin também dedica especial análise ao nome de Iago, referência explícita a *Sant’ Iago - Matamoros*, conhecido na Inglaterra como *Saint James – slayer of Moors* (São Tiago – Matador de mouros).<sup>501</sup> Iago seria uma subversão do santo patrono do catolicismo apostólico romano na Espanha. Griffin segue, e analisa junto dele a corrupção de outro mito fundamental para a projeção hispânica no imaginário social inglês. Roderigo, o apalermado companheiro de Iago, seria uma referência proposital ao mito de Rodrigo – *El Cid Campeador*, herói épico que durante a reconquista de Valencia na década de 1090 teria invocado ardentemente *Sant’ Iago* na luta contra os mouros. As súplicas de Rodrigo a Iago, que sempre o engana ao prometer ajudá-lo a seduzir Desdemona e trapeçar o mouro, seriam a ridicularização das súplicas de *El Cid* a *Sant’ Iago*.<sup>502</sup>

A Coroa inglesa teve muitos motivos para se envolver naquela guerra, mas o mais propagado parece ter sido aquele que envolvia a questão religiosa, e foi com este que Shakespeare decidiu trabalhar nesta tragédia. Durante o século XVI, a pressão turca no leste europeu foi constante, na época da escrita da peça já havia anos que o ramo austríaco dos Habsburgos - aparentados do monarca espanhol - combatia os otomanos na região da Hungria.<sup>503</sup> Enquanto os Habsburgos austríacos buscavam impedir o avanço turco no leste, os Habsburgos espanhóis tentavam interromper a progressão no

---

<sup>500</sup> Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 171.

<sup>501</sup> O autor não usa apenas o nome de Iago como evidência de ascendência espanhola, mas também uma balada anônima escrita na primeira metade do século XVII que o aponta como “Spaniard”. No entanto, é possível que esta balada tenha sido escrita em 1625, quando nova onda de *hispanophobia* atingiu a Inglaterra. Eric J. Griffin. *English Renaissance...* Op. cit. p. 178; 254.

<sup>502</sup> Griffin chama atenção para a possibilidade de que a subversão de *Sant’ Iago* feita por Shakespeare deve ter desagradado a Don Juan Baptista de Tassis, presente na assinatura do tratado junto do Condestável de Castela, pintado com o manto da ordem de Santiago no retrato oficial do encontro. Eric J. Griffin. *English ...* Op. cit. p. 205.

<sup>503</sup> Perry Anderson. *Linhagens...* Op. cit. pp. 302-305.

Mediterrâneo. Os súditos de Elisabete e Jaime temiam a tentativa de invasão e a imposição do islamismo como religião na Europa. Por outro lado, a religião católica e a islâmica convergiam no discurso inglês como dois lados do mesmo culto diabólico. O Papa, o Sultão otomano e Felipe II eram representados separadamente como o anticristo, e em conjunto como uma versão perversa da santíssima trindade.<sup>504</sup> A abrupta paz com o maior partido católico no continente parece ter impulsionado Shakespeare a refletir dialeticamente este novo momento angustiante para os londrinos. O conflito religioso não transparece apenas na trama de *Otelo* através da guerra naval travada entre venezianos e turcos, mas na estruturação de todo o texto. O crítico Daniel J. Vitkus analisa de forma interessante a religião como cerne da obra, percebe que o conceito de “conversão” para a religião do “outro” seria um dos pilares temáticos, “conversão” vista pelos olhos reformados dos ingleses.<sup>505</sup> Particularmente para Vitkus, Iago seria um católico diabólico que tenta trazer o mourisco Otelo de volta aos costumes selvagens e heresias de sua velha fé islâmica, daí a importância do conceito de “conversão” em seu estudo da peça.

Espanhóis e mouros não eram apenas vistos pelos ingleses como miscigenados na Península Ibérica, ou como entes semelhantes nas heresias, mas também como grupos com certa distinção que convergiam em alguns costumes bárbaros. Durante a propaganda elisabetana, atribuía-se igualmente aos espanhóis, mouros e turcos uma degradada compulsão sexual.<sup>506</sup> Nesta curiosa visão do universo mediterrâneo que os ingleses tinham, há ainda a diferenciação de Veneza como a cidade mais resistente às influências do papado. Em algumas peças, enquanto Roma era vista como a “prostituta da Babilônia”, Veneza era retratada como a cidade celestial em luta contra aquela. Assim, se Iago representaria a força negativa de *Sant'Iago-matamoros*, e Otelo um mourisco espanhol, a virginal Desdemona representaria a oposição de Veneza ao partido papal, o mouro e até o turco.<sup>507</sup> Vitkus explora a possibilidade de que a obra refletiria a

---

<sup>504</sup> Para a representação de Felipe II como sultão na propaganda anti-espanhola, ver o interessante estudo: Daniel J. Vitkus. ‘Early Modern Orientalism: Representations of Islam in Sixteenth-and Seventeenth-Century Europe’. In.: David R. Blanks; Michael Frassetto. *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: perception of other*. Edited by David R. Blanks and Michael Frassetto. New York, St Martin’s Press, 1999. pp. 207-230.

<sup>505</sup> Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare...* Op. cit.

<sup>506</sup> Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare...* Op. cit. pp. 146-148.

<sup>507</sup> A força da pureza de Desdemona na peça, quando bem encenada, transparece na anotação de um acadêmico de Oxford em 1610, logo após ver uma apresentação da peça: “Desdemona em sua morte comoveu-nos ainda mais, quando, deitada na cama, ela implorava a piedade dos espectadores só com seu

angústia dos ingleses em relação às transformações de um mundo religioso, moral, sexual e politicamente instável. Por nossa vez, podemos dizer que no texto essas esferas se sobrepõem vertiginosamente num ambiente em que a realidade desmente a aparência. De forma semelhante a *O Mercador de Veneza*, em *O Mouro de Veneza* muitas das expressões ditas são religiosas e sexuais, mas sempre deslocadas para situações em que seu uso não seria adequado, frequentemente sobrepostas.

Em inúmeros trechos, Iago utiliza frases com sentido sexual a fim de tentar Otelo a retornar aos seus velhos costumes, enquanto este, por seu lado, utiliza inúmeras expressões ligadas à fé cristã. É como se a principal intenção do vilão realmente fosse a de anular todo o caráter divino do protagonista e fazê-lo decair à antiga bestialidade sexual e violenta.<sup>508</sup> Como exemplo, podemos citar a cena em que o mouro tem um acesso epiléptico. Depois que o vilão convence-o de que Desdemona o traiu, Otelo cai em crise no chão. A epilepsia era considerada uma espécie de possessão demoníaca provocada pela lascívia do doente.<sup>509</sup> Em outra cena, há a sobreposição de significados em um juramento entre Iago e Otelo. Quando o vilão está ainda envolvendo o herói em sua intriga, e este decide vingar-se de Cássio - pretenso amante de Desdemona -, Otelo e Iago fazem uma troca de votos:

OTELO – (*Ajoelha-se*) [...] Agora, por aquele céu de mármore, empenho

aqui minhas palavras para a execução religiosa de um juramento sagrado!

IAGO – Não vos levanteis ainda!... (*Ajoelha-se*) Sede testemunhas, vós,

luzes que eternamente brilhais nas alturas; e vós, elementos que nos envolveis por todas as partes, sede testemunhas de que Iago põe aqui as armas de sua inteligência, de suas mãos e de seu coração a serviço do ultrajado Otelo! Que ele ordene, e por sanguinária que seja sua ordem, obedecer será para mim um ato de piedade!

OTELO - [...] Passas, agora, a ser meu tenente.

IAGO – Sou vosso para sempre.

(**Otelo**, Ato III, cena iii, ref. versos 464-472; 481-482)<sup>510</sup>

---

semblante". O ator era um garoto por volta de 14 anos. Park Honan. *Shakespeare...* Op. cit. p. 380.

<sup>508</sup> A composição do personagem Iago, como a de Falstaff, também parece aludir ao personagem "Vício" do teatro medieval. Uma das funções do "Vício" era a de tentar o bom cristão e a de frequentemente torná-lo relapso na tentativa de abandono de seus vícios.

<sup>509</sup> Daniel J. Vitkus. 'Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor'. In.: *Shakespeare...* Op. cit. pp.155-156.

<sup>510</sup> O primeiro *Quarto* da peça (1622) é a única publicação original que contém uma direção de palco para o momento preciso em que os dois personagens ajoelham.

Através de expressões religiosas, Otelo faz um voto sagrado de vingança ao céu conduzido pela força demoníaca de Iago, surge um pacto entre eles, como se a posse da alma atormentada do mouro pudesse pertencer por toda a eternidade ao personagem diabólico com nome de santo. Através da manipulação, o vilão converte novamente Otelo à bestialidade religiosa, seja ela católica ou islâmica. Mas este é apenas o primeiro significado contido na cena, o religioso. O segundo, sexual, foi percebido por Marjorie Garber, para quem esse rito desenvolvido entre protagonista e antagonista evocava as próprias cerimônias matrimoniais da renascença inglesa.<sup>511</sup> O elemento homoerótico entre eles é um ponto muito controverso nos estudos da peça, mas, como sugere Garber, parece possível que Shakespeare tenha brincado com a possibilidade de que o ciúme que impulsiona a trama não seja o de Otelo, mas sim o de Iago.<sup>512</sup> O terceiro significado pode ser notado em algumas das expressões utilizadas, ao lado das religiosas, que possibilitavam a evocação de uma cerimônia de submissão militar. Assim, Iago, com uma única troca de votos, sobrepunha as cerimônias matrimonial e de compromisso militar, e como afirma Garber, de uma só vez tomava o lugar da esposa Desdemona e o do tenente Cássio na vida do mouro. Para alegoria pervertida de um santo católico, conhecido por favorecer o povo espanhol em guerras militares contra os mouros, Iago se saía muito bem. A audiência inglesa não deixaria de pensar em seus próprios conflitos militares/religiosos que pareciam chegar ao fim.

A significação de rito matrimonial presente na cena nos remete à única característica comum na composição de todos os personagens espanhóis estudados aqui, a de amante frustrado, assim como outra presente em alguns deles, a de militar bem

---

<sup>511</sup> “The scene, with its two kneeling soldiers, is the parody of a marriage, another displacement of sex and death. This is the only marriage scene we see, and in it Iago displaces the bride, as well the lieutenant, Cassio. Iago’s complicated wish, compounded of love and hatred, is to be the person closest to Othello”. Marjorie Garber. *Shakespeare After All*. New York, Anchor Books, 2005. pp. 588-616. p. 611. Um dado que possivelmente fortalece a hipótese de Garber é o de que alguns textos publicados na época afirmavam que os espanhóis eram praticantes da sodomia. Ver: William S. Maltby. *The Black...* Op. cit. pp. 85; 93.

<sup>512</sup> Shakespeare explorou em outra peça a simulação de um rito matrimonial entre dois homens. Em “Como Gostais” (c. 1600), a heroína Rosalinda, disfarçada como garoto chamado apropriadamente de Ganimedes (o mítico efebo cuja beleza seduz Júpiter), convence o protagonista Orlando a aceitar a simulação de um casamento entre eles. Ganimedes e Orlando ficcionalmente se casam, embora Orlando não saiba que Ganimedes seja Rosalinda disfarçada de rapaz. James Shapiro crê que esse matrimônio sugere uma saída criativa para o fato de que a encenação de casamentos era proibida no teatro. No entanto, nosso dramaturgo parece ter considerado que a validação de qualquer matrimônio se dava justamente pela troca de votos entre os noivos, feita em qualquer lugar ou circunstância, o que de fato acontece entre Orlando e Ganimedes, e entre Otelo e Iago. Sob este ponto de vista, o que a plateia via poderia mesmo ser compreendido como uma espécie de “casamento” entre estes personagens. James Shapiro. *1599: um ano...* Op. cit. pp. 236-263. Para uma interessante discussão sobre travestismo e homossexualidade em Shakespeare, ver também: Alan Sinfield. *Shakespeare, Authority, Sexuality: unfinished business in cultural materialism*. London, Routledge, 2006.

sucedido. Otelo é o comandante mais contemplado por honrarias na galeria de tipos ibéricos, se o considerarmos pertencente a esta, no entanto, ele também não foge à regra de ser um amante fracassado. Enganado por Iago, acreditando ter sido traído, mata a inocente esposa na semana de núpcias. Pela sucessão de fatos, talvez o casal não tenha tido sequer tempo de consumir o casamento. Iago e Roderigo igualmente não fogem à sina da frustração amorosa dada aos espanhóis. Como Otelo, Iago mata a própria esposa Emília, que, a julgar pelo jogo de espelhos proposto, possivelmente era tão inocente e fiel ao marido quanto Desdemona. Considerando novamente este jogo de reflexos tão estrutural na peça, não é apenas o ciúme de Otelo que possibilita o desenrolar da ação, mas também o ciúme de Iago, que notoriamente desconfia de uma relação extraconjugal entre sua esposa e o mouro. Ainda cabe a possibilidade de que, como dissemos acima, o sentimento de Iago possa ser interpretado como ciúme recalcado de seu próprio comandante. Com outro tipo de ciúme, causado agora pela promoção de Cássio a tenente, Iago é tanto amante quanto militar frustrado, nele se configura o auge dessa fórmula desenvolvida progressivamente por Shakespeare desde Dom Armado. Roderigo, o terceiro personagem que remete à Espanha, embora referencie ironicamente *El Cid* - nada na peça indica que ele seja um militar como o mito homônimo -, também possui uma trajetória que gira em torno do amor não satisfeito por Desdemona. O único personagem bem sucedido no campo amoroso nesta peça é Cássio, um militar promissor, mas, não por acaso, florentino.

Além da hipótese de que o personagem central seja uma representação da própria Espanha, há ainda outra interessante investigada por Vitkus, que não exclui a primeira. Em 1502, muito antes de *Otelo* ter sido escrita, depois da queda de Granada, os mouros que desejavam permanecer na Espanha foram obrigados a se converter ao catolicismo. Desde então, muitos convertidos ou seus descendentes foram acusados de apostasia e perseguidos. Shakespeare parece ter evocado este fenômeno na composição do protagonista, como afirma Vitkus:

Porque ele é um mouro cristianizado, um mercenário mourisco, Otelo, como os mouros da Espanha, é suspeito e passível de cair em relapso. Sua raça e identidade religiosa, sua nobreza e cristandade são todas questionáveis. O epíteto em forma de oxímoro de Otelo, “o nobre mouro”, significa a divisão de uma identidade, algo instável e não natural. A afiliação religiosa de Otelo na época da peça é cristã, mas suas origens não são claras. Indeterminação e

instabilidade de identidade formam o denominador comum para o entendimento de seu caráter. Ele é um tipo de renegado e assim objeto de suspeita em uma peça sobre suspeita.<sup>513</sup>

A partir de uma interessante sugestão feita nesta análise, podemos ir mais longe e levantar outra provocativa hipótese para a relação entre Iago e Otelo como alegoria da própria Espanha.

Muitos muçulmanos que se converteram ao cristianismo para permanecer na Península Ibérica passaram a ser frequentemente acusados por heresias forjadas ou insidiosamente suggestionadas por agentes da Inquisição, como também aconteceu a judeus. Estas acusações aos mouriscos e judeus por apostasia religiosa configurariam um tipo de ação especificamente espanhola. Se Otelo é apresentado como um mourisco, e Iago como católico espanhol que o tenta a trair a religião adotada, é possível que esta tentação evocasse a ação dos agentes inquisitoriais sobre os convertidos mouriscos. Neste sentido, é simbólica a forma como Iago utiliza expressões do próprio catolicismo, para tentar o herói a trair sua sincera conversão. Mais que isso, Iago, como alguns inquisidores espanhóis, forja provas, como o lenço apresentado para comprovar a traição de Desdemona a fim de conduzir o mouro à apostasia.

#### 5.4 Estrutura estética

Shakespeare, em meio ao acordo de paz, retrata novamente nesta peça, através do personagem principal e do vilão, “duas Espanhas”. Uma representa a nova aliada, a do herói de romances de cavalaria, o bravo Otelo que com sua espada espanhola vence os turcos em uma batalha como a de Lepanto. A outra evoca a velha inimiga, o traiçoeiro e vil Iago, Espanha que não só perseguia mouriscos convertidos ao cristianismo, mas também cultuava o santo *mata-moros*. A primeira representação convém à ficção externa da paz, ao Rei e aos *Homens do Rei* na exaltação da decisão monárquica.<sup>514</sup> A segunda retrata o inimigo que por longos dezesseis anos afligiu os

---

<sup>513</sup> “Because he is a Christianized Moor, a mercenary Morisco, Othello, like the Moors of Spain, is suspect and liable to relapse. His race and his religious identity, his nobility and his Christianity are all questionable. Othello's oxymoronic epithet, “the noble Moor,” signifies a split identity, something unstable and unnatural. Othello's religious affiliation at the time of the play is Christian, but his origins are unclear. Indeterminacy and instability of identity form the common denominator for understanding his character. He is a kind of renegade and thus an object of suspicion in a play about suspicion”. Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare... Op. cit.* pp. 161-162.

<sup>514</sup> Aqui usamos o conceito desenvolvido por Luiz Costa Lima, onde “ficção externa” seria uma convenção estabelecida por um grupo social em que todos fingem acreditar no que é dito, encenado, ou

ingleses. Nada seria melhor para a nova peça da companhia que a exploração dos temas religioso e militar, relacionados diretamente à Guerra Anglo-Espanhola. Para a composição do vilão da peça, representação da Espanha traiçoeira, nada poderia igualar a evocação do santo patrono daquele povo, *Sant'Iago*, cujo nome em inglês era o mesmo do novo soberano, coroado, como Felipe II, no dia desse mesmo santo.

Duplicidades e espelhos na estrutura de *Otelo*, como este eixo central que envolve a representação de duas Espanhas, aparecem por todo o texto e são pilares notados por alguns críticos. Como Barbara Everett, Peter Szondi percebeu que esta tragédia gira em torno de um paradoxo anunciado já no próprio título, *Otelo – o mouro de Veneza*: “como veneziano, deve chefiar a frota; como mouro, não tem permissão para pedir em casamento nenhuma veneziana. O guerreiro é considerado pelos habitantes da cidade como um igual, mas o amante é visto como um animal negro”.<sup>515</sup> O primeiro ato já mostra o conflito do personagem que se divide entre as esferas pública e privada, que constituiriam outra divisão estrutural da peça. Como na representação de duas Espanhas, uma reflete a imagem invertida da outra. No início, Otelo é procurado em Veneza por dois grupos, o primeiro para castigá-lo por ter ousado cortejar *privadamente* Desdemona, o segundo para que ele atenda *publicamente* aos rogos do governo e lidere a frota veneziana contra os turcos. Para Szondi, a disjunção entre amante mouro e comandante militar, entre as esferas privada e pública, é a principal característica do personagem, e é dela que se servirá Iago para a teia de aparências que criará.<sup>516</sup>

Outro tipo de duplicidade que norteia a peça foi sagazmente analisado pela brasileira Barbara Heliadora. Em artigo para um número considerado paradigmático da revista *Shakespeare Survey*, edição que em 1969 foi dedicada exclusivamente aos estudos críticos da peça *Otelo*, Heliadora marcou ponto ao mostrar que a obra é uma tragédia desenvolvida em estrutura de comédia, especificamente a da *Commedia dell'Arte*.<sup>517</sup> Para a brasileira, Shakespeare fundamentou seus principais personagens nos tipos pertencentes ao gênero. Iago seria o Arlequim, Desdemona a Enamorada,

---

simulado como verdade. “Ser então exposta com a segurança que só os lugares comuns se permitem serviria de excelente exemplo do que chamaríamos de *ficção externa* (isto é, realizada fora do âmbito de uma obra de arte). Ao contrário da ficção que se cumpre em um texto verbal ou pictórico, a ficção externa não admite insinuações contra sua veracidade”. Luiz Costa Lima. *O Controle do Imaginário ...* Op. cit. p. 36. Grifo de Costa Lima.

<sup>515</sup> Peter Szondi. *Ensaio Sobre o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004. p. 102.

<sup>516</sup> Peter Szondi. *Ensaio ...* Op. cit. pp. 102-106.

<sup>517</sup> Barbara Heliadora. “Othello’: a tragedy built on a comic structure’. In.: *Shakespeare Survey*, nº 21, 1969. pp. 31-38.

Cássio o Enamorado, Emília a Columbina e Brabantio, pai de Desdemona, seria o Pantaleão. É sintomático o fato de que Iago termina a peça recusando-se a explicar a conduta de seus atos, pois é justamente assim que os Arlequins terminavam nestas comédias, negando-se a justificar suas trapalhadas aos superiores. O único elemento deslocado nesta estrutura seria justamente o protagonista, daí a tragédia. Podemos seguir um pouco mais longe, motivados pela interpretação de Heliadora, e dizer que a inadequação do protagonista na estrutura cômica da peça refletiria também seu próprio deslocamento no universo social de Veneza, provavelmente sabida por Shakespeare ser a cidade em que nasceu o gênero daquele tipo de comédia. Na alva cidade da *Commedia dell'Arte*, um elemento negro e trágico destoaria.

Marjorie Garber percebe outro tipo de divisão estrutural na composição.<sup>518</sup> Para ela, além do conflito entre as esferas pública e privada na caracterização do protagonista, notadas por Szondi, o enredo se divide formalmente em outras duas partes. A primeira abrange o conflito externo que atinge o império veneziano, o ataque dos turcos otomanos à colônia de Chipre, e a chegada da notícia da derrota destes em meio à uma tempestade providencial. A segunda apresenta o conflito interno que se inicia com o fim da guerra externa, provocado pela derrota turca: “Mas o fim destas guerras externas significam, como acontece muitas vezes em Shakespeare, o começo de uma guerra interna, guerra civil”.<sup>519</sup> Em *Otelo*, a guerra civil seria transformada em um conflito doméstico.

Embora a crítica considere comum na obra shakespeariana a criação de um conflito interno que sucede o fim de outro externo, é justamente em *Otelo* que pela primeira vez o poeta apresentou em uma tragédia cenas que seguem esta fórmula. Antes, o dramaturgo teria utilizado a fórmula apenas na peça de gênero histórico *Rei João* (c. 1596), em respeito aos eventos reais do reinado deste monarca. Ao lembrarmos a trama das tragédias anteriores que contêm um conflito externo, notaremos que elas se iniciam somente depois de proclamada a paz, sendo aquele parte do passado da ação. São os casos de *Titus Andronicus* (c. 1592), *Hamlet* (c. 1600) e *Julio César* (c. 1599). A exceção é *Tróilo e Créssida* (c.1602), mas nesta não há o estabelecimento da paz no único conflito militar narrado, a Guerra de Tróia, a não ser que consideremos a trégua como pausa propiciadora de um tipo de conflito interno entre os protagonistas, o

---

<sup>518</sup> Marjorie Garber. *Shakespeare...* Op. cit.

<sup>519</sup> “But the end of theses external wars means, as it does all too often in Shakespeare, the begining of internal war, civil war”. Marjorie Garber. *Shakespeare...* Op. cit. p. 600.



amoroso. É a partir de *Otelo* que em algumas tragédias o autor passou a apresentar em cena de forma clara a sequência: a) conflito externo; b) estabelecimento da paz; c) conflito interno, durante o qual se desenvolve a maior parte da ação. É assim, por exemplo, em *Macbeth* (c. 1605) e *Coriolano* (c. 1607).

Esta mudança estrutural nas tragédias a partir de *Otelo* parece acompanhar os eventos da própria realidade social no início do reinado de Jaime I. Com o estabelecimento da paz, nasceu um tipo de embate entre a Coroa e os súditos, aprofundado no ano seguinte com a Conspiração da Pólvora creditada a católicos ingleses e espanhóis.<sup>520</sup> A disputa interna desenvolveu-se progressivamente durante os governos da dinastia Stuart, culminando na execução de Carlos Stuart I (1600-1649) em 1649.<sup>521</sup> Não nos parece alienado do cotidiano o surgimento a partir de *Otelo* da passagem de um conflito externo para outro interno na maior parte das tragédias do autor. Sob este aspecto, uma fala emblemática da peça ganha novo significado.

Em meio à comemoração pelo fim da guerra com os turcos em Chipre, *Otelo* surpreende a primeira luta uterina entre os membros de sua campanha militar, motivada pelo vinho e por Iago. Desorientado, ele pergunta: “Nós nos tornamos turcos?” (II, iii, 166), por trás da fala há a intenção de comparar a selvageria veneziana com a atribuída aos otomanos. Como vimos, turcos e espanhóis se sobrepunham na propaganda anti-espanhola, portanto, uma das significações da fala pode ser: “Nós nos tornamos espanhóis?”. Provavelmente, o público compreendia a mensagem, talvez sentisse suas ansiedades e dúvidas representadas em cena, via-se forçado a se comparar ao novo aliado, o povo espanhol. A pergunta evocava o presente e também o último século da relação histórica entre as duas monarquias. A Inglaterra já havia se tornado em parte “espanhola” na época do casamento de Henrique VIII e Catarina de Aragão (1509), depois entre Maria Tudor e Felipe II (1554), casamentos que ocasionaram as súbitas mudanças religiosas na política oficial do Estado, desestruturação de toda a sociedade e traumático derramamento de sangue, sobretudo durante o período em que o Rei consorte era Felipe II (1554-1558). Essas marcas ainda não haviam sido apagadas, pelo contrário, ganharam novo relevo em 1588, com a vontade do mesmo Felipe em destronar Elisabete e reconduzir o reino outra vez ao catolicismo. O medo de nova conversão coletiva chegou a fortalecer a resistência inglesa, até mesmo no meio teatral.

---

<sup>520</sup> Antonia Fraser. *A Conspiração da Pólvora: terror e fé na Revolução Inglesa*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro, Record, 2000.

<sup>521</sup> Lawrence Stone. *Causas da...* Op. cit.

O conflito entre a esfera pública e a privada é um fator elementar na peça, mas desconfiamos que este conflito se tornou a tônica da própria companhia em 1604. Dentro da celebrada ficção externa, Shakespeare e o grupo atuaram na esfera pública como os participativos *Homens do Rei*, mas na órbita privada provavelmente também sentiam-se apreensivos pela nova aliança. Conviveram com os espanhóis durante a assinatura do tratado, aqueles mesmos que os afligiram e que também foram ridicularizados em várias outras peças, mas a quem nesta ocasião deveriam servir e agradar. Esse conflito de sensações surge em seguida na construção dessa peça pela companhia, entre elogios públicos à Espanha e certa angústia entre os versos. Pela patronagem real, assim como pelo temor de novo envolvimento com a representação política desde o processo por *Ricardo II* em 1601, boa parte das referências críticas à Espanha foi minimamente codificada nas encenações, enquanto os fatores positivos foram sublinhados para o reconhecimento das autoridades.

Através de linguagem indireta (que poderia ainda contar no palco com motivos espanhóis no figurino, além do acento na boca dos atores), Shakespeare provavelmente buscava despistar a censura que se dedicava à aprovação dos textos a serem encenados ou publicados, evitava também desgostar seu patrono. O Rei Jaime I era um erudito inteligente e sensível para a interpretação de obras artísticas de diferentes veículos, mas parece ter sido distraído e impaciente enquanto assistia às peças escritas pelo dramaturgo sob sua patronagem.<sup>522</sup> Talvez Jaime não tenha percebido a conexão sutil entre seu nome, o do santo espanhol e o de Iago, provavelmente uma brincadeira esperta, mas cuidadosa, com a audiência insatisfeita pela aproximação com o antigo inimigo.<sup>523</sup> A representação crítica de duas Espanhas e as inúmeras duplicidades do princípio formal da obra parecem ter sido habilmente manipuladas por Shakespeare no período em que se firmava a paz com o grande inimigo.

*Acabaram-se nossas guerras, os turcos morreram afogados!*

---

<sup>522</sup> Kernan em seu ótimo estudo sobre a questão mostra a importância das apresentações teatrais dentro da Corte jacobina, em que a política dramática e a real se mesclavam: “the reactions of the king were noted by those who watched him watch the play. Ambassadors wrote home to their masters about the politics of theatrical occasions”. Alvin B. Kernan *Shakespeare, the King's...* Op. cit. p. xviii.

<sup>523</sup> Barbara Everett considera que a associação entre Iago e Jaime Stuart era por demais óbvia para não ser notada. A única razão que a autora encontrou para a ousadia é a de que Iago só existe na peça em relação à Otelo, assim como *Sant'Iago* só existiria na cultura espanhola associado aos mouros que perseguia. Barbara Everett. ‘Spanish *Othello*: the making of Shakespeare's moor’. In.: *Shakespeare ...* Op. cit. Já Alvin B. Kernan acredita que Jaime não prestava atenção às obras teatrais o suficiente para decodificar mensagens como esta. Alvin B. Kernan. *Shakespeare, the King's...* Op. cit. p. 194. Greenblatt considera que mesmo que Jaime percebesse alguma provocação como essa, considerava vulgar demais se incomodar com os atores. Stephen Greenblatt. *Como Shakespeare...* Op. cit. p. 373.

Além de *Otelo*, há uma evidente transformação na forma como a Espanha é representada em outras peças produzidas na época da assinatura do Tratado de Londres. O próprio Shakespeare realizou justamente por volta de 1604 algumas adições no manuscrito original de *Sir Thomas More*, de Anthony Munday e Henry Chettle, em que reflete esta alteração.<sup>524</sup> Há a possibilidade de que o motivo para sua colaboração tenha sido o de facilitar a aprovação pela censura.<sup>525</sup> O maior trecho escrito pelo poeta conta com três páginas no manuscrito original, o único de uma peça que restou com a letra de Shakespeare, trata-se de uma cena em que Sir Thomas More tenta acalmar os súditos ingleses que hostilizavam estrangeiros e ameaçavam usar de violência contra eles. Neste momento, o protagonista lista as nações amigas da Inglaterra e inclui a Espanha entre elas.

A inclusão não seria descabida, pois na época em que a ação da peça se desenrola, reinado católico de Henrique VIII (1509-1534), a Espanha era realmente aliada da Inglaterra e Henrique VIII ainda casado com Catarina de Aragão. É interessante perceber que esta fala de Sir Thomas More prega tolerância e respeito mútuo entre pessoas de diferentes reinos, nada mais conveniente naquele momento em que novos visitantes ibéricos poderiam voltar a frequentar a ilha. Por outro lado, quando o texto original foi escrito por Anthony Munday e Henry Chettle possivelmente em 1600, antes das posteriores adições feitas por Shakespeare, a Espanha era inimiga da Inglaterra e não seria visto com bons olhos citá-la entre as nações amigas. Não passaria despercebido pela censura o dado de que Sir Thomas More foi executado por ser católico e não concordar com o divórcio entre Henrique VIII e Catarina de Aragão, fato que inaugurou a reforma religiosa na Inglaterra e iniciou as hostilidades entre as duas Coroas. Com estes dados em mente, tudo parece indicar que a inclusão da Espanha nesta lista por Shakespeare tenha sido realmente motivada pela nova relação diplomática que o Tratado de Londres pretendia inaugurar. Se o poeta foi convidado a colaborar no texto original para facilitar a aprovação pela censura, podemos ainda levantar a hipótese de que ele incluiu a citação da Espanha entre as nações amigas e a tolerância entre os diferentes países visando agradar o Mestre de Cerimônias,

---

<sup>524</sup> Para a interessante questão de atribuição de autoria e circunstâncias históricas que circundam esta peça, ver: John Jowett. 'Introduction'. In.: Munday, Anthony; William Shakespeare et al. *Sir Thomas More*. Edited by John Jowett. London, Methen Drama, 2011. pp. 1-129.

<sup>525</sup> Sobre *Sir Thomas More* e as questões discutidas a seguir, ver: Régis Augustus Bars Closel. '*Sir Thomas More*': *Estudo e Tradução*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000968949>

responsável pela censura, e o monarca em sua nova linha de ação política.<sup>526</sup>

Outra peça que alegoriza de forma clara esta viragem na direção da diplomacia internacional de Jaime Stuart é *Se Você Não me Conhece, Você Não Conhece Ninguém – Parte I*, de Thomas Heywood, publicada em 1605, provavelmente escrita e encenada nesta época.<sup>527</sup> A peça trata das dificuldades da jovem Elisabete I em ascender ao trono, e nela, surpreendentemente, encontramos o personagem Felipe II como justo defensor da futura Rainha frente às intempéries de sua irmã, Maria Tudor (1516-1558). Na cena em que o monarca espanhol surge logo após o casamento com Maria, ele logo declara:

Agora Espanha e Inglaterra, dois populosos reinos  
Que estiveram durante longo tempo opostos  
Em hostil emulação serão um só:  
Esta será a Inglaterra espanhola, nossa Espanha inglesa

(**Se Você não me Conhece, Você não Conhece Ninguém**, Cena iv, ref. versos 251-254).<sup>528</sup>

Nada mais significativo para celebrar oficialmente novo laço com o antigo inimigo do que a referência ao passado para se referir ao presente. Na trama acrescenta-se ainda algum interesse amoroso de Felipe pela cunhada, apontado nas entrelinhas. Lembremos que pouco antes da morte de Maria Tudor, o Rei investigou em segredo o interesse de Elisabete em casar-se com ele, e que este fato pode ter sido alegorizado na corte de Aragão a Pórcia em *O Mercador de Veneza*.<sup>529</sup> Isso não indica que houve algum interesse verdadeiro por ela, mas a realidade do palco era diferente.

Felipe II foi retratado em peças anteriores que tiveram a colaboração do mesmo Thomas Heywood, de forma muito diferente daquela de *Se Você Não me Conhece, Você Não Conhece Ninguém – Parte I*.<sup>530</sup> Como vimos, em *A Batalha de Alcazar* ele não aparece em cena, mas sabemos sobre seu caráter através das ações do embaixador espanhol na corte portuguesa. Já em *Capitão Thomas Stukeley*, o vemos praticando

---

<sup>526</sup> Sobre as possibilidades de relação entre a colaboração de Shakespeare nesta peça e a censura, ver: Régis Augustus Bars Closel. 'Drama and Censorship in The Booke of Sir Thomas More'. In: C. Marinho (Org.). *Teatro do Mundo – Drama e Censura*. Porto, Universidade do Porto, 2013. pp. 41-52.

<sup>527</sup> Thomas Heywood. *If You Know Not Me You Know No Bodie*. London, printed for Nathaniel Butter, 1605.

<sup>528</sup> "Now Spaine and England two populous Kingdomes/ That have a long time been oppos'd/ In Hostile emulation, shalbe a tone:/ This shalbe Spanish England, ours English Spaine". (cena iv, versos 251-254). Por não ter encontrado tradução em português, utilizei uma própria para o trecho.

<sup>529</sup> Ver página 77.

<sup>530</sup> Vale ressaltar aqui que Heywood também fez revisões no texto da citada *Sir Thomas More*.

maldades contra o inocente Dom Sebastião. Comparando estes textos com a primeira parte de *Se Você Não me Conhece, Você Não Conhece Ninguém*, notamos que Felipe II é representado de formas diferentes nas peças escritas antes do Tratado de Londres e naquela que foi composta depois, todas com a autoria ou colaboração de Heywood. O autor também escreveu na sequência da primeira a continuação *Se Você Não me Conhece, Você Não Conhece Ninguém – Parte II*, e nela voltamos a ver Felipe II, mas como vilão.<sup>531</sup> A peça foi publicada em 1606, provavelmente escrita depois da Conspiração da Pólvora em 1605. Não deixa de ser curioso perceber que no intervalo de poucos meses vemos a mesma importante figura histórica mudar de herói a vilão em peças do mesmo autor, possivelmente graças a eventos políticos dos quais se desconfiava haver participação espanhola.

Em breve recapitulação das peças estudadas aqui que tiveram Felipe II como personagem direto, alegorizado ou referenciado, podemos ver que: durante a década de 1580 ele foi alegorizado em *A Tragédia Espanhola* como o rei espanhol que usurpa o trono português; por volta de 1594, foi referenciado como usurpador em *A Batalha de Alcazár*; em torno de 1596; aparece fisicamente em cena com seu próprio nome e novamente como usurpador em *Capitão Thomas Stukeley*; possivelmente neste mesmo ano é também referenciado indiretamente como o soberbo e príncipe de Aragão em *O Mercador de Veneza*; em 1600, é representado como o moribundo rei Felipe da Espanha, cuja rainha o traía com um mouro, verdadeiro pai de toda a prole da família real em *O Mouro Espanhol*; já proximamente a 1605, o encontramos com certa dignidade em *Se Você Não me Conhece, Você Não Conhece Ninguém- Parte I*, e em 1606 voltamos a testemunhar referências a ele na chave da vilania, feitas em *Se Você Não me Conhece, Você Não Conhece Ninguém- Parte II*. A única representação positiva dele é aquela feita logo depois do estabelecimento da paz, em que vemos o mesmo rei que declarou guerra à Inglaterra e ridicularizado nas peças precedentes como um personagem gentil que tenta proteger Elisabete.

Dentro desse quadro, *Otelo* parece ter sido a primeira peça escrita exatamente nesse curto momento de mudança na representação da Espanha e de suas figuras no teatro londrino entre 1603 e 1605. A representação de “duas Espanhas” agradaria até mesmo opiniões antagônicas. No entanto, arriscamos dizer que o que mais poderia

---

<sup>531</sup> Thomas Heywood. *The Second Part of If You Know Not Me, You Know No Bodie*. London, printed for Nathaniel Butter, 1606.

surpreender a audiência nestas convergências entre ficção e realidade, em relação à representação dramática do universo espanhol, seria a descrição da derrota turca graças a uma tempestade. Em 1604, uma tormenta marítima de caráter providencial como a de *Otelo*, que dissipa e derrota a armada de uma potência estrangeira composta por heréticos e que traz a vitória ao partido justo, era inevitavelmente associada pela audiência à tempestade que se acreditava ter salvado a Inglaterra da *Invencível Armada* em 1588.<sup>532</sup> Como notou Laughton, “Foi então, e tem sido sempre, hábito dizer que a Inglaterra foi salva de um imenso perigo pela providencial interferência de tempestades; para os espanhóis, isso mitigava o orgulho nacional, para os ingleses, parecia apontá-los como os eleitos de Deus”.<sup>533</sup> Para tornar mais complexa a alusão na peça, lembremos que tempestades marítimas auxiliaram os ingleses contra os espanhóis não apenas em 1588, mas também em 1596 e 1597, assim, três derrotas espanholas ficaram associadas a tempestades marítimas na memória coletiva elisabetana.<sup>534</sup>

Uma tormenta em socorro do partido justo numa batalha marítima não aparece apenas em *Otelo*. Outra forte chuva sintomática favorece a Inglaterra numa guerra em *Rei João* (c. 1596). Ao fim da carreira, em *A Tempestade* (c. 1611), o autor ainda mobilizará este recurso, trocando o aspecto divino pelo da magia de Próspero na criação deste fenômeno climático. Em *Otelo*, vemos que a tempestade providencial é mobilizada por Shakespeare em meio à crônica e à ficção. Parece-nos que ele revisita o grande evento de 1588 (com ecos de 1596 e 1597), dando-lhe nova roupagem para a celebração oficial do tratado. Se antes os espanhóis eram os inimigos derrotados em meio à tormenta de 1588, em 1604 tornavam-se novos aliados que teriam vencido os turcos infiéis em outra tempestade em 1571. O poeta já havia explorado a sobreposição de duas batalhas paradigmáticas da história militar da Monarquia Hispânica em *Muito Barulho por Nada*, as Vésperas Sicilianas e a própria Batalha de Lepanto. Na criação dessas duas peças, ele lidou com a representação de “duas Espanhas”, através de Dom Pedro de Aragão e Dom João de Áustria em uma, e de Otelo e Iago em outra. No caso de *Otelo*, a comparação real entre essas duas monumentais batalhas marítimas em que a Armada espanhola lutou parecia inevitável, até mesmo espanhóis capturados disseram

---

<sup>532</sup> Esta também é a opinião de Daniel J. Vitkus. ‘Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the moor’. In.: *Shakespeare...* Op. cit. p. 169.

<sup>533</sup> “it was then, and has ever since been, the fashion to say that England was saved from a very great danger by the providential interference of storms; to the Spaniards, it soothed the national pride; to the English, it seemed to point them out as the elect of God”. J. K. Laughton. ‘The Elizabethan Naval War with Spain’. In: *The Cambridge...* Op. cit. p. 315.

<sup>534</sup> Wallace T. MacCaffrey. *Elizabeth I...* Op. cit. pp. 107-134.

ter visto maior poder de fogo na batalha contra os ingleses em 1588 do que na de Lepanto em 1571, algo surpreendente para a época.<sup>535</sup> A ilha de Chipre na peça não deixa de ser representação dramática da ilha da Inglaterra em 1588, ambas cercadas por inimigos hereges e salvas por uma tempestade providencial. Ilhas fictícias que funcionavam como representação da Inglaterra era um fenômeno comum nos palcos. Parece até haver uma clara associação entre a celebração pelo fim da guerra na Chipre dramática e a celebração pelo fim da Guerra Anglo-Espanhola na Inglaterra.<sup>536</sup>

Algumas situações na trama poderiam evocar acontecimentos vividos pelos ingleses no confronto de 1588, mas talvez a principal delas seja aquela em que Otelo, ao desembarcar em Chipre, diz:

Já conhecem as notícias meus amigos? Acabaram-se nossas guerras,  
os turcos morreram afogados.

(**Otelo**, Ato II, cena i, ref. versos 201-202).

Novamente, se trocarmos “turcos” por “espanhóis”, vemos a possibilidade de que esta fala ainda pudesse rememorar aos londrinos sua própria alegria em 1588. Embora seja uma hipótese de difícil verificação, não nos parece improvável que em meio às notícias sobre a vitória eles dissessem uns aos outros: “Já conhecem as notícias meus amigos? Acabaram-se nossas guerras, os espanhóis morreram afogados”. Seriam necessários mais estudos, mas podemos também vislumbrar a possibilidade de que os espanhóis não eram apenas comparados aos turcos, mas que eram até mesmo chamados de “turcos” durante aqueles eventos. Vale lembrar que Marlowe em *O Judeu de Malta* possivelmente já havia representado o ataque marítimo espanhol à ilha inglesa de 1588 como um ataque marítimo turco à ilha de Malta, a peça parece ter sido escrita um ano após a empresa da Invencível Armada. Podemos arriscar concluir que a fala constituía

---

<sup>535</sup> “Some Spaniards that we have taken, that were in the fight at Lepanto, do say that the worst of our four fights that we have had with them did exceed far the fight they had there, and they say that at some of our fights we had twenty times as much great shot there plied as they had there”. (Carta de Lorde Howard para Walsingham, 8 de agosto de 1588). Apud: J. K. Laughton. ‘The Elizabethan Naval War with Spain’. In: *The Cambridge...* Op. cit. p. 314.

<sup>536</sup> Um interessante exemplo sobre como Shakespeare sobrepunha diferentes acontecimentos históricos em um mesmo evento dramático, enquanto retratava seu próprio contexto social, foi estudado por Régis A. B. Closel. O autor se debruça sobre a representação da revolta de Jack Cade em Henrique VI, notando nela referências às duas insurreições inglesas em épocas distintas que convergiam com insatisfações contemporâneas ao dramaturgo. Ver: Régis A. B. Closel ‘A Utopia no Teatro Histórico de Shakespeare – Jack Cade em Henrique VI parte II’. In.: Régis A. B. Closel; Laura C Machado.; Daniela Spinelli (Orgs); C. E. O. Berriel, (Ed.). *Onze Vezes Utopia: estudos comparados*. Campinas, IEL/UNICAMP/Setor de Publicações, 2010. pp. 101-115.

uma piada interna entre os *Homens do Rei* e seu público em 1604. Nesta peça, dentro de uma ficção externa, elogiava-se o desempenho espanhol em Lepanto, mas, em uma inteligente piscadela dramática, a companhia rememorava na ficção interna da peça que tal desempenho havia sido suplantado pelos próprios ingleses no estrondoso fracasso da Espanha em 1588. Fracasso testemunhado por todos que assistiam à representação. Ficcionalmente, o ciclo se fechava e a tempestade que marcou o início da Guerra Anglo-Espanhola era revivida no palco durante o acordo de paz.

\*

Para a última cena deste Ato, à moda do costume popularizado por Thomas Kyd em *A Tragédia Espanhola*, utilizado por Shakespeare para que alguma verdade surgisse no palco, recorreremos à atenção solicitada pela ferramenta dramática que chamamos de “peça dentro da peça”.<sup>537</sup> O teatro era um dos assuntos que mais interessava ao dramaturgo aqui estudado, a referência às suas engrenagens, dispositivos dramáticos e armadilhas servia como meio para refletir sobre a realidade social, seu trabalho e o meio ao qual pertencia. Em *Otelo* vemos em cena uma vertente da ferramenta estética aludida. Quando Iago pretende forjar uma prova a Otelo de que sua esposa o trai, pede a ele que se afaste e veja como o tenente Cássio reagiria quando inquirido sobre Desdemona. Otelo se esconde, Cássio chega e Iago o pergunta sobre sua amante Bianca, Cássio desata a rir, debocha dela. Otelo vê os gestos e comportamento do tenente ao rir da amante, mas não ouve a conversa. Julgando que o assunto é o pretense caso amoroso entre Cássio e sua esposa, o mouro assiste à pantomima dirigida por Iago.

Nesta encenação, dentro da encenação, o público percebia que naquele universo dramático sufocante nada seria o que parecia ser, imagens e palavras se contradizem o tempo todo. Quando a peça teve sua primeira apresentação à Corte, o público via uma encenação assumidamente teatral dentro de outra real, diplomática, uma peça com personagens presumidamente espanhóis apresentada para espanhóis de carne e osso, uma “ficção” em que também nada seria o que pareceria. Se publicamente esta era uma celebração, em linguagem cifrada a companhia comunicava apreensão e angústia pela nova relação com o inimigo. Iago, o demoníaco vilão com nome de santo, que tece toda a trama com a cumplicidade do público, não é honesto e mostra que se deve desconfiar das aparências, principalmente em celebrações pelo fim de uma guerra. A festa em

---

<sup>537</sup> Sobre como a “peça dentro da peça” refletia a própria opinião de Shakespeare e como via sua própria profissão, ver: Alvin B. Kernan *Shakespeare, the King's...* Op. cit. pp. 188-201.



Chipre indica que quando um conflito externo termina, outro interno começa. A estrutura formal deste intrincado emaranhado dramático nasceu da realidade social em que foi engendrada, na qual aparência e verdade desmentiam uma à outra no teatro político da nova dinastia Stuart.

## EPÍLOGO

*Meu bom senhor, cuidará para que os atores sejam bem tratados? Estais ouvindo? Faça com que estejam bem dispostos, pois eles são as abstratas e breves crônicas do tempo.*

(**Hamlet**, Ato II, cena ii, ref. versos 525-528) <sup>538</sup>

Existe certo consenso entre historiadores de que a Guerra Anglo-Espanhola foi um dos eventos mais importantes do longo reinado de Elisabete I. Aprofundado depois da tentativa de ataque da Invencível Armada, mas nunca oficialmente declarado, o conflito teria redefinido o rumo da Inglaterra. Quanto aos estudiosos do drama renascentista inglês, são comuns as referências apenas aos eventos de 1588 e certa reverberação que tiveram sobre os textos posteriores. O pesquisador mais destacado que se dedicou ao estudo da representação dramática do inimigo espanhol foi Eric Griffin.<sup>539</sup> No entanto, vimos que o tema de seu trabalho é o que ele chama de *hispanophobia*, em sua percepção, tal atitude não teria sido causada necessariamente pela guerra, mas pelo caráter étnico daquele povo, visto como fruto de miscigenação entre cristãos, judeus e mouros. Recentemente, outros autores deram atenção ao impacto que alguns eventos do conflito tiveram sobre o movimento teatral elisabetano, ainda assim, o tema foi tratado de forma tangencial, ou secundária. James Shapiro, por exemplo, percebeu a influência dos preparativos contra a “Invisível Armada” de 1599 em peças posteriores, como *Hamlet* e *Otelo*. Esta pesquisa, no entanto, procurou mostrar que a ameaça pela maior potência militar europeia não reverberou apenas por meio de pequenos detalhes nos textos, mas chegou até mesmo a determinar importantes elementos da estrutura dramática da trama de alguns deles. A Guerra Anglo-Espanhola alcançou todos os estratos da sociedade inglesa, gerou momentos de pânico, seguidos de certo alívio e novas apreensões, às vezes mais terríveis que as anteriores. O estudo da transposição para o palco desses sentimentos intensos e coletivos, matéria-prima substantiva para qualquer artista, é uma lacuna que este estudo procurou atender.

---

<sup>538</sup> “Good my lord, will you see/ the players well bestowed? Do ye hear? – let them be/ well used, for they are the abstracts and brief chronicles/ of the time”. Por considerar a tradução de Mendes e Cunha Medeiros insuficiente para o sentido do trecho, utilizei uma própria.

<sup>539</sup> Eric J. Griffin. *English...* Op. cit.

A análise feita aqui de um conjunto de peças do mesmo período abre novas possibilidades para interpretação sobre os motivos elencados por historiadores para essa guerra, sugere que as razões discutidas por eles se sobrepunham na visão de muitos que viveram o embate. A ideia de que o conflito foi provocado pela luta da Coroa inglesa e um diminuto grupo de piratas e mercadores por mercados atlânticos, defendida por J. K. Laughton, é referida nas obras junto da razão religiosa, aquela que Geoffrey Parker acredita ser a verdadeira causa para o embate. A invocação de ambas as razões quando se referiam ao conflito mostra que a consciência daqueles dramaturgos, e possivelmente a de seu público, não diferenciava uma da outra, e que no momento da encenação ambas costumavam ser consideradas. A teia de alianças políticas internacional da qual Elisabete não conseguiu escapar, como defendem R. B. Wernham e W. T. MacCaffrey, surge representada através de personagens ou alusões tópicas em boa parte das peças tratadas aqui, por vezes determina a construção da própria arquitetura do texto, como *Trabalhos de Amor Perdidos*, em que vemos franceses católicos, huguenotes e um nobre espanhol convivendo na corte de Navarra enquanto recebem a princesa de França para discussões diplomáticas.

Shakespeare e seus colegas valiam-se de outro lugar ou do passado para a ambientação cênica das obras, comumente de ambos, para discutir indiretamente o presente e deliberar sobre o futuro. Em 1599, diante novo temor de invasão, os *Homens do Lorde Camareiro* para justificar o seguimento do conflito representaram a anônima *Alarme para Londres*, cuja ação se passa durante o ataque espanhol à Antuérpia em 1576. No caso de Shakespeare, algumas vezes ele sobrepunha passado e presente para refletir sobre a paz, novamente o melhor exemplo é *Trabalhos de Amor Perdidos*, no qual evocou a alegria vivida na corte de Navarra em 1576, antes da devastação promovida pela última guerra religiosa na França; ou em *Muito Barulho por Nada*, em que sobrepôs o passado medieval hispânico ao presente para debater sobre a negociação pelo fim da Guerra Anglo Espanhola, oferecida pelo Arquiduque Alberto de Áustria. Aos outros dramaturgos também não escapava a oportunidade de discutir o momento atual através de situações passadas, como Thomas Heywood, que logo após a assinatura do Tratado de Londres retratou Felipe II como um admirador de Elisabete I na primeira parte de *Se Você Não Me Conhece, Você Não Conhece Ninguém*; ou George Peele, que para justificar o apoio inglês dado em sua época a Dom Antonio na luta pelo trono português, retratou Dom Sebastião como uma vítima ingênua do monarca espanhol em

*A Batalha de Alcazar*. Para isso, a ambientação dramática em terras estrangeiras também serviu de mote para discussão. Na geografia teatral, Navarra, Veneza, Messina, Malta ou Chipre poderiam estar tanto sobre o palco, quanto do outro lado da porta que saía para a rua.

No campo dos estudos shakespearianos, este trabalho mostra que a guerra não foi evocada pelos poetas apenas em relação a pontos e batalhas isolados em uma pré-história do texto dramático, como pensaram a maior parte dos autores. Nos palcos, quando se referia à Espanha, não se evocava um reino longínquo que ameaçara a Inglaterra no cada vez mais distante ano de 1588, mas sim a um inimigo contemporâneo que despertava profundas sensações de angústia. Não sem grata surpresa, pode-se perceber que os variados acontecimentos durante o conflito foram rapidamente retratados pelas companhias teatrais, às vezes em pouquíssimas semanas, assim como a disposição da população era absorvida ao que sucedia em cada fase da contenda. Peste, fome, más colheitas, rumores sobre novos ataques, o envio de tropas aos aliados e tentativas de golpes aprofundavam a discussão social e imediatamente ressoavam nas folhas de papel, depois nas bocas dos personagens. O caso de *Otelo* é exemplar, em que a tempestade de 1588 referenciada na trama não evocava apenas um evento do passado, mas também a situação contemporânea, a angustiante paz estabelecida pelo novo soberano que a representação deveria celebrar. O eco do passado representado reverberava, sobretudo, no presente em uma ação diacrônica e sincrônica.

Nesta pesquisa, a percepção desse dispositivo e de *como* ele funcionou em alguns textos, o entrelaçamento entre análise estética e acurácia histórica, revelou algumas nuances imprevistas nas obras que contribuem para a compreensão sobre o período e sobre o conflito. A possibilidade de paz na França em 1596, referenciada em eventos de 1576 em *Trabalhos de Amor Perdidos*; ou a possibilidade de paz com a Espanha em 1598, discutida através de referências às *Vésperas Sicilianas* (1282) e à *Batalha de Lepanto* (1571) em *Muito Barulho por Nada*, são evidências externas que contribuem para corroborar novas propostas de datação para esses textos. Em outra direção, o progressivo descontentamento popular com as campanhas militares em 1597 esclarece a repetição do tema do recrutamento de soldados nas duas partes distintas de *Henrique IV*, na primeira apenas narrado, mas encenado na segunda. Tal retorno desse recurso dramático na mesma história não se explica apenas pela estrutura interna dos

textos, é necessário ainda recorrer à sua contextualização histórica. O recorte impôs a escolha de apenas uma fração das peças do período, nos concentramos nas mais importantes entre 1596 e 1604, aquelas escritas antes ou depois devem ter mais a revelar.

Na esfera dos estudos históricos, este trabalho buscou reforçar o papel desse tipo de documento, o drama, para se entender um evento em suas primeiras manifestações na cultura escrita e oral. Além disso, a análise do aspecto lúdico dos textos dramáticos – o maior registro transversal que temos das encenações que entretinham, mobilizavam discussões políticas e agiam na construção da memória social - nos possibilita vislumbrar características de uma época. A emergência dos Estudos Culturais durante os anos 1980, destacando-se tanto o Materialismo Cultural inglês quanto o Novo Historicismo norte-americano, empurrou para fora de cena a (velha) Nova Crítica, que via esses textos como estruturas autônomas; no caso de Shakespeare, como frutos da criação de um gênio. No âmbito propiciado pelos citados movimentos, essa pesquisa sublinha que esses documentos dramáticos pertencem ao solo cultural do qual emergiram, através deles podemos ver como se percebia o fenômeno histórico: a Guerra Anglo-Espanhola por aqueles que a testemunharam; o inimigo, nem sempre retratado com deboche, pelo contrário, muitas vezes com inconfessada admiração e despeito, o que contradiz aqueles que buscam aspectos óbvios na representação dos espanhóis para ilustração; a intensa vida teatral londrina diante do temor de sua própria extinção pelo inimigo e pela Inquisição. Detalhes como a possível “figa espanhola” que detona o conflito em *Romeu e Julieta* denunciam algo além de uma simples briga de criados, mostra talvez como uma referência ao inimigo poderia exaltar ânimos sobre o tablado enquanto a audiência ria nas galerias, depois chorava. Através de elementos como esse, também podemos perceber as associações que levavam determinado dramaturgo a escolher quem representar, a quem buscava agradar e o porquê.

Assim, esta análise procurou olhar por entre as janelas abertas pelos textos, para compreender o debate contemporâneo sobre a Guerra Anglo-Espanhola, principalmente sobre a continuação ou interrupção dessa, teve em mente uma facção política da Corte, a qual Shakespeare se preocupava em agradar ou ludibriar. Nas peças analisadas, o Conde de Essex, e possivelmente Southampton, surgem como personagens centrais, embora nunca apareçam em cena. Essex parece ser o eixo de todos os personagens fictícios ou reais em *Trabalhos de Amor Perdidos*; seu comando militar nas campanhas contra

Cádiz (1596) e Irlanda (1599) são evocadas em *O Mercador de Veneza* e *Henrique V*; a retirada do Conde da Corte em 1598 parece ter possibilitado o voto pela paz feito por Shakespeare em *Muito Barulho por Nada*. Em determinados momentos do conflito havia um desejo ardente de paz por boa parte da audiência, mas Essex, por outro lado, lutava pela manutenção da guerra sem medir esforços. Os membros da Corte nem sempre concordavam entre si, quanto menos Corte e povo. Os próprios dramaturgos também nem sempre concordavam. Havia que se dar voz – dos atores – a todos esses atores políticos que circundavam o palco. Se avaliarmos a estrutura estética das peças, ainda podemos ouvir algumas dessas vozes ressoando.

Conforme T. W. Adorno, a obra de arte que causa “arrepio” não apresenta apenas a voz do artista que a criou, mas sim as vozes de toda a sociedade que o apresentaram.<sup>540</sup> Não raro, as obras traem a intenção do próprio autor. Stephen Booth comenta que boa parte dos sentidos que emergiam dos textos de Shakespeare não teriam sido percebidos por ele. Tantas vozes em uma mente invulgar geraram a “energia” que ainda emana vigorosa de seus versos.<sup>541</sup> O crítico usa o conceito de “energia” porque esse é o único que define o resultado da fricção violenta entre corpos antagônicos. Essa fricção entre diferentes sujeitos envolvidos no processo de criação das obras e suas vozes – as de Essex, de Southampton, da Rainha, da própria companhia em elegantes apresentações da Corte; as vozes dos bêbados, das prostitutas, dos estudantes, dos artesãos, dos aprendizes, dos ladrões, dos enamorados, dos colegas competitivos, enfim, as vozes de toda a brilhante gentilha que enchia O Teatro, A Cortina e O Globo - definem a própria estrutura estética de cada obra. O pêndulo entre a força da guerra e o desejo de paz se move entre as peças estudadas aqui, e em cada caso o movimento se reflete de uma forma particular na estrutura dos textos. São muitas as vozes, mas todas parecem ter sido ouvidas e remanescido incompletas.

---

<sup>540</sup> Adorno trata sobre isso durante sua última e inconclusa obra, mas considero este trecho particularmente expressivo: “As obras de arte representam as contradições enquanto todo, a situação antagonista enquanto totalidade. Só através da sua mediação, não mediante o seu *parti pris* directo, é que são capazes de, graças à expressão, transcender a situação antagonista. As contradições objectivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas pela sua consciência. Eis o verdadeiro primado do objecto na composição interna das obras de arte. O sujeito pode dissolver-se frutuosamente no objecto estético só porque ele é, por seu turno, mediatizado pelo objecto estético e exprime ao mesmo tempo, de modo imediato, o sofrimento. Os antagonismos são tecnicamente articulados na composição imanente das obras, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior. As tensões não são copiadas, mas dão forma à coisa; só isto constitui o conceito estético da forma”. Theodor W. Adorno *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2011. p. 492.

<sup>541</sup> Stephen Booth. ‘Shakespeare’s Language and the Language of Shakespeare’s Time’. In.: Alexander, Catherine M. S. (ed). *Shakespeare and Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. pp. 18-41.

Por fim, com este pequeno inventário sobre *como* as peças de Shakespeare e seus colegas reverberam aquele que foi possivelmente o evento mais espetacular do reinado elisabetano, podemos perceber que o dramaturgo, ao retratar o grande inimigo, o fazia na maior parte das vezes de forma ambígua, dialética. Se Dom Armado em *Trabalhos de Amor Perdidos* evocava as bravatas de uma derrotada Invencível Armada, ao mesmo tempo não deixava de cativar o sorriso da plateia com sua graça pré-quixotesca. Em *Muito Barulho por Nada* e em *Otelo*, a heroica Espanha dos protagonistas se encontra frente a frente com a Espanha traiçoeira de vilões. Embora isso nem sempre decorresse de sua própria voz, ainda assim Shakespeare possivelmente consideraria simplista demais retratar o inimigo apenas na óbvia chave depreciativa, como sempre se faz. Talvez sua tentativa de compreender o Homem e o teatro universal dos homens o tenha levado a enxergar além do mar, a ver com interesse o inimigo que havia aterrorizado sua própria gente. A fragilidade da condição humana se espelha na sintomática escolha de mostrar que um afamado militar poderia, ao mesmo tempo, ser um amante frustrado, como são todos seus personagens ibéricos estudados aqui. Afinal, quem vê cara não vê coração, nem do amigo nem do inimigo.

## FONTES

### Edições originais das peças

*Alarum for London*. London, William Ferbrand, 1602.

*Ardem of Faversham*. London, Edward White, 1592.

*The Batell of Alcazar*. London, printed by Edward Allde for Richard Bankworth, 1594.

*Captaine Thomas Stukeley*. London, Thomas Pavyer, 1605.

*Tryall of Chevalry*. London, printed by Simon Stafford for Nathaniel Butter, 1605.

*The Wisdome of Doctor Dodypoll*. London, printed by Thomas Creed for Richard Olive, 1600.

DEKKER, Thomas. *Lusts Dominion, or the Lascivious Queen*. London, F. K. 1657.

DEKKER, Thomas. *The Shomakers Holiday*. London, printed by Valentine Sims, 1600.

DEKKER, Thomas. *The Whore of Babylon*. London, printed for Nathaniel Butter, 1607.

HEYWOOD, Thomas. *If You Know Not Me, You Know No Bodie*. London, printed for Nathaniel Butter, 1605.

HEYWOOD, Thomas. *The Second Part of If You Know Not Me, You Know No Bodie*. London, printed for Nathaniel Butter, 1606.

JONSON, Ben. *Volpone*. London, Thomas Thorpe, 1607.

KYD, Thomas. *The Spanish Tragedie*. London, printed by Edward Allde for Edward White, 1592.

MARLOWE, Christopher. *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*. London, printed by J. B. For Nicholas Vavasour, 1633.

MARLOWE, Christopher. *The Massacre at Paris*. London, Edward White, s/d.

SHAKESPEARE, William. *Comedies, histories & tragedies, published according to the true originall copies*. London, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, L. Smithweeke, and W. Aspley, 1623.

SHAKESPEARE, William. *The history of Henrie the Fourth*. London, printed by P. S. [Peter Short] for Andrew Wise, 1598.

SHAKESPEARE, William. *The second part of Henrie the fourth*. London, printed by V. S. [Valentine Simmes] for Andrew Wise, and William Aspley, 1600.

SHAKESPEARE, William. *The cronicle history of Henry the fift*. London, printed by Thomas Creede for Tho. Millington, and Iohn Busby, 1600.

SHAKESPEARE, William. *Loves Labors Lost*. London, printed by W. W. [William White] for Cutbert Burby, 1598.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. London, printed by J. R. [James Roberts] for Thomas Heyes, 1600.

SHAKESPEARE, William. *Much adoe about nothing*. London, printed by V. S. [Valentine Simmes] for Andrew Wise, and William Aspley, 1600.

SHAKESPEARE, William. *The tragædy of Othello, the Moore of Venice*. London, printed by N. O. [Nicholas Okes] for Thomas Walkley, 1622.



### **Panfletos e demais publicações**

*A Fig for the Spaniard*. London, printed by John Wolfe for William Wright, 1591.

*A Treatise Paraenetical*. London, printed for Wiliam Ponsonby, 1598.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso in English Heroical Verse*. By John Haringtō. London, published by Richard Field, 1591.

BANDELLO, Matteo. *La Prima Parte de Le Novelle Del Bandello*. Lucca, Il Busdrago, 1554.

DEVEREUX, Robert. *An Apologie of the Earle of Essex Against Those Which Falsly and Maliciously Taxe Him to be the Onely Hinderer of the Peace, and Quiet of His Countrey*. London, printed for John Smethwick, 1600.

FLORIO, John. *A Worlde of Wordes*. London, printed for Arnold Harfield for Edward Blount, 1598.

FLORIO, John. *Second Fruits, to be gathered of Twelve Trees, of divers but delightsome Tastes to the Tongues of Italian and English men*. London, 1591.

GASCOIGNE, George. *The Spoyle of Antwerp*. London, Richard Jhones, 1576.

GREENE, Robert. *Greene's Groats-Worth of Witte Bought With a Million of Repentance*. Londres, William Wright, 1592.

GREENE, Robert. *The Spanish Masquerado*. Londres, impresso por Roger Ward for Thomas Cadman, 1589.

MERES, Francis. *Palladis Tamia. Wits Treasury*. London, printed by P. Short for Cuthbert Burbie, 1598.

PÉREZ, Antonio. *Pedaços de História ô Relaciones*. London, printed for Richard Field, 1594.

SHAKESPEARE, William. *Venus and Adônis*. London, printed by Richard Field, 1593.

SHAKESPEARE, William. *The Rape of Lucrece*. London, printed by Richard Field for John Harisson, 1594.

SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene*. London, printed for Wiliam Posombie, 1596.

STUART, James. *His Maiesties Lepanto, or Heroical song*. London, Simon Stafford and Henry Hook, 1603.

### **Edições contemporâneas utilizadas**

DEKKER, Thomas. *The Shoemaker's Holiday*. Edited by R. L. Smallwood and Stanley Wells. Manchester, Manchester University Press, 1999.

DEKKER, THOMAS. *The Whore of Babylon: a critical edition*. Edited by Marianne Gateson Riely. New York, Garland Pub, 1980.

HEYWOOD, Thomas. *If You Know Not Me You Know Nobody*. The Malone Society. Oxford, OUP, 2 Vols., 1965-6.

HEYWOOD, Thomas. *The First and Second Parts of King Edward IV*. Edited by Richard Rowland. The Revel Plays Series. Manchester, Manchester University Press, 2005.

KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Edited by Clara Calvo and Jesus Tronch. Arden Early Modern Drama. London, Bloomsbury, 2013.

MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. *Sir Thomas More*. Edited by John Jowett. The Arden Shakespeare Third Series. London, Methen Drama, 2011.

PEELE, George et al. *The Stukeley Plays: the Battle of Alcazar / The famous history of the life and death of Captain Thomas Stukeley*. Edited by Charles Edelman. The Revels Plays Companion Library. Manchester, Manchester University Press, 2005.

SHAKESPEARE, William et al. *Collaborative Plays: William Shakespeare and others*. Edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen with Jan Sewell and Will Sharpe. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Edited by Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford, Oxford University Press, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Henry V*. Edited by Gary Taylor. The Oxford Series. Oxford, Oxford University Press, 1984.

SHAKESPEARE, William. *King Henry IV Part I*. Edited by Davis Scott Kastan. The Arden Shakespeare Third Series. London, Thomson, 2002.

SHAKESPEARE, William. *King Henry IV Part I*. Edited by A. R. Humphreys. The Arden Shakespeare Second Series. London, Routledge, 1994.

SHAKESPEARE, William. *King Henry IV Part II*. Edited by A. R. Humphreys. The Arden Shakespeare Second Series. London, Thomson, 2007.

SHAKESPEARE, William. *King John*. Edited by L. A. Beaurline. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge, CUP, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Love's Labour's Lost*. Edited by H. R. Wouhuysen. The Arden Shakespeare Third Series. London, Bloomsbury, 2014.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. Edited by John Drakaris. The Arden Shakespeare Third Series. London, Bloomsbury, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Much Ado About Nothing*. Edited by Claire McEarchern. The Arden Shakespeare Third Series. London, Bloomsbury, 2014.

SHAKESPEARE, William. *Obra Completa; nova versão anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 3 vol., [1969] 1989.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Edited by E. A. J. Honigmann. The Arden Shakespeare. London, Bloomsbury, [1997] 2013.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Edited by Norman Sanders. The new Cambridge Shakespeare. New York, Cambridge University Press, [1984] 2012.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Edited by Brian Gibbons. The Arden Shakespeare Second Series. London, Routledge, [1980] 1994.

SHAKESPEARE, William et al. *Sir Thomas More*. Edited by John Jowett. The Arden Shakespeare Third Series. London, Methen Drama, 2013.

SHAKESPEARE, William; MALONE, Edmond; REED, IssaC. *The Plays of William Shakspeare: Henry IV, pt II. Henry V*. Edited by Edmond Malone and Isaac Reed. Basil, J. J. Tourneisen, 1801. Volume XIII.

## Obras de Referência

ARBER, Edward (Ed.). *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London: 1554-1640*. Edited by Edward Arber. New York, 5 vol., Peter Smith, 1950.

BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Perspectiva, [1968] 2010.

BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. London, Routledge, 8 volumes, 1966.

CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. *Shakespeare's Words: a glossary & language companion*. London, Penguin Books, 2004.

DOBSON, Michael; WELLS, Stanley. *The Oxford Companion to Shakespeare*. General Editor, Michael Dobson. Associated Editor, Stanley Wells. Oxford, Oxford University Press, 2005.

MACKINTOSH, James. *The Cabinet Cyclopaedia: History*. London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green, Longman, John Taylor, 1835.

*Oxford English Dictionary*. Oxford, Oxford University Press, 2016. disponível em:

<http://www.oxforddictionaries.com/us>

WERNHAM, Richard Bruce (ed). *List and analysis of state papers. Foreign series. Elizabeth I : preserved in the Public Record Office* / edited by Richard Bruce Wernham. London, Her Majesty's Stationery Office, 7 vol. 1964-2000.

WIGGINS, Martin; RICHARDSON, Catherine. *British Drama, 1533-1642: a catalogue*. Oxford, Oxford University Press, 10 vol., 2007-Atual.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão Lisboa, Edições 70, [1970] 2011.
- ALEXANDER, Catherine M. S. (Ed.). *Shakespeare and Language*. Edited by Catherine M. S. Alexander. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo, Brasiliense, [1974] 2004.
- ADELMAN, Janet. 'Her Father's Blood: Race, Conversion, and Nation in *The Merchant of Venice*'. In.: *Representations*, Vol. 81, n. 1, Winter 2003. pp. 4-30.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de G. B. Sperber. São Paulo, Perspectiva, [1953] 2004.
- BALIBAR, Etienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London, Verso, 1991.
- BOURUS, Terri; TAYLOR, Gary. *The Creation & Re-Creation of Cardenio*. Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2013.
- BOUZA, Fernando. *Corre Manuscrito: uma historia cultural del siglo de oro*. Madrid, Marcial Ponz, 2002.
- BRAUDEL, Fernand. *El Mediterraneo y el Mundo Mediterraneo en la Epoca de Felipe II*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2 vol., 1953.
- BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico*. São Paulo, Martins Fontes, 2 vol, [1949] 1984.
- CARDOSO, Ricardo. 'Guerra Anglo-Espanhola (1588-1604) na Obra Dramática de Shakespeare: o palco entre tempestade'. In.: CLOSEL, Régis Augustus Bars; MARIN, Ronaldo (Orgs.). *Shakespeare: 450 Anos*. BMA Edições. São Paulo, Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014. pp. 107-127.
- CARDOSO, Ricardo. "Resenha de: Cardenio entre Cervantes e Shakespeare - história de uma peça perdida". São Paulo, Instituto Shakespeare Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.institutoshakespeare.com.br/resenha-cardenio-cervantes-shakespeare-roger-chartier.html> consultado em 09 de agosto de 2016.
- CARDOSO, Ricardo. 'O Brasil de Shakespeare: Calibans tupinambás e o mito da 'Ilha Brasil' na imaginação renascentista inglesa'. In.: XVII Simpósio Nacional de História – ANPUH. Disponível em: [http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371261176\\_ARQUIVO\\_OBrasildeShakespeare10.pdf](http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371261176_ARQUIVO_OBrasildeShakespeare10.pdf)>. Acesso em 04 de maio de 2016.
- CARDOSO, Ricardo. 'Shakespeare, Montaigne and Rio de Janeiro'. British Library – American Collections Blog – 14 October 2016. Acessível em: <http://blogs.bl.uk/americas/2016/10/shakespeare-montaigne-and-rio-de-janeiro.html> consultado em 09 de agosto de 2016.
- CEVASCO, Maria Elisa. 'Momentos da Crítica Cultural Materialista'. In.: Terceira Margem on Line, número 12. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/vi.html>. Visualizado em 20 de abril de 2016.

- CHARTIER, Roger. *Cardenio Entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Tradução de Edmir Missio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.
- CLOSEL, Régis A. B. 'A Utopia no Teatro Histórico de Shakespeare – Jack Cade em Henrique VI parte II'. In: CLOSEL, Régis A. B.; MACHADO, Laura C.; SPINELLI, Daniela (Orgs); BERRIEL, C. E. O. (Ed.). *Onze Vezes Utopia: estudos comparados*. Campinas, IEL/Unicamp/Setor de Publicações, 2010. pp. 101-115.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars; MARIN, Ronaldo (Orgs.). *Shakespeare: 450 Anos*. BMA Edições. São Paulo, Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. 'Drama and Censorship in The Booke of Sir Thomas More'. In: MARINHO, C. (Org.). *Teatro do Mundo – Drama e Censura*. Porto, Universidade do Porto, 2013. pp. 41-52.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. '*Sir Thomas More*': *Estudo e Tradução*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000968949>
- COOK, Judith. *The Golden Age of the English Theatre*. Sydney, Simon & Chuster, 1995.
- CRUZ, P. N. Leal 'El término Canary en inglés. Análisis del uso de Canary, Sack y Malmsey en William Shakespeare'. In.: *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 61, 2015.
- ELLIOT, John. *A Europa Dividida: 1559-1598*. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa, Editorial Presença, [1968] 1985.
- EVERETT, Barbara. 'Spanish *Othello*: the making of Shakespeare's moor'. In.: *Shakespeare Survey*, nº 35, 1982. pp. 101-112.
- FRASER, Antonia. *A Conspiração da Pólvora: terror e fé na Revolução Inglesa*. Tradução de Rio de Janeiro, Record, 2000.
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo, EDUSP, [1986] 1992.
- GAJDA, Alexandra. 'Debating War and Peace in Late Elizabethan England' In.: *The Historical Journal*. Volume 52, Issue 04, December 2009. pp 851–878.
- GAJDA, Alexandra. *The Earl of Essex and Late Elizabethan Political Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York, Anchor Books, 2005.
- GRAZIA, Margreta De.; Stalybrass, Peter S. 'The Materiality of the Shakesperean Text'. In.: *Shakespeare Quarterly*, 44, n. 3, 1993. pp. 255-283.
- GREEN, Dominic. *The Double Life of Doctor Lopez: Spies, Shakespeare and the Plot to Poison Elizabeth I*. London, Century, 2003.
- GREEN, Janet M. "'I My Self": Queen Elizabeth I's Oration at Tilbury Camp'. In.: *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 28, n. 2, Summer, 1997. pp. 421-445.
- GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se Tornou Shakespeare*. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- GREENBLATT, Stephen; PLATT, Peter G (ed). *Shakespeare's Montaigne: The Florio translation of the "Essays"- a selection*. Edited by Stephen Greenblatt and Peter G. Platt. New York, New York Review of Books, 2014.

- GREER, Germaine. *Shakespeare*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- GRIFFIN, Eric J. *English Renaissance Drama and the Specter of Spain: ethnopoetics and Empire*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tradução de Walter H. Greenen. São Paulo, Editora Mestre Jou, 2 Tomos, [1951] 1972.
- HELIODORA, Barbara. “Othello’: a tragedy built on a comic structure’. In.: *Shakespeare Survey*, nº 21, 1969. pp. 31-38.
- HELIODORA, Barbara. *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- HILL, Christopher. *The Century of Revolution: 1603-1714*. London, Routledge, [1961] 2002.
- HOBBSBAWN, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1790*. Tradução de Maria Célia Paoli. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1990.
- HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- HUE, Sheila Moura. “Ingleses no Brasil: relatos de viagem, 1526-1608”. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 126, 2009. pp. 7-68.
- JONES, Emrys. “‘Othello’, ‘Lepanto’ and the Cyprus Wars”. *Shakespeare Survey*, vol. 21, 1969, pp. 47-52.
- KERNAN, Alvin B. *Shakespeare, the King’s Playwright: theater in the Stuart court, 1603-1613*. New Haven; London, Yale University Press, 1995.
- KIERNAN, Victor. *Shakespeare: poeta e cidadão*. Tradução Alvaro Hattner. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1999.
- LAUGHTON, J. K. “The Elisabethan Naval War with Spain”. In: *The Cambridge Modern History*. London, Cambridge University Press, 14 vol. 1934. Volume. III. pp. 294-327.
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance: Dom Quixote, As Relações Perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- LIMA, Luís Filipe Silvério. *O Império dos Sonhos. Narrativas proféticas, sebastianismo & messianismo brigantino*. São Paulo, Alameda, 2010.
- MACCAFFREY, Wallace T. *Elisabeth I: War and Politics, 1588-1603*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- MARANON, Gregorio. *Antonio Pérez: el hombre, el drama, la epoca*. Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- MALBY, William S. *The Black Legend in England*. Durham, Duke University Press, 1971.
- MARTIN, Colin; PARKER, Geoffrey. *The Spanish Armada – revised edition*. Manchester, Manchester University Press, [1988] 2005.
- MATTINGLY, Garret. ‘International Diplomacy and International Law’. In.: *The New Cambridge Modern History*. London, Cambridge University Press, 12 vol., 1968.

Volume III. pp. 149-170

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Rei Ausente: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619)*. São Paulo, Alameda, 2004.

PAGDEN, Anthony. *Lordes of All Worlds: ideologies of empire in Spain, Britain and France. c.1500. - c.1800*. New Haven, Yale University Press, 1995.

PAGDEN, Anthony. *Spanish Imperialism and the Political Imagination*. New Haven and London, Yale University Press, 1990.

PAMERLEE, Lisa, Ferraro. *Good News from Fraunce: French anti-league propaganda in late Elizabethan England*. Rochester, University of Rochester Press, 1996.

PARKER, Patricia. *Cymbeline's Much Ado about Nothing, Noting, (K)not Knowing, and Nothus*. Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 2014. Disponível em <https://shakespeare.revues.org/2826> consultado em 09 de agosto de 2015.

POCOCK, J. G. A. *The Macchiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. New Jersey, Princeton University Press, 1975.

POLIAKOV, Léon. *De Cristo aos Judeus da Corte: história do anti-semitismo vol. I*. Tradução de Jair Korn e J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, [1955] 1979.

RICHMOND, Hugh. M. 'Much Ado About Notables'. In.: *Shakespeare Studies*, n. xii, 1979. pp. 49-63.

RICHMOND, Hugh. M. 'Much Ado in Spanish Sicily'. SAA Seminar 2, San Diego, 2007. Disponível em [https://www.academia.edu/7128377/Much\\_Ado\\_in\\_Spanish\\_Sicily](https://www.academia.edu/7128377/Much_Ado_in_Spanish_Sicily) consultado em 09 de agosto de 2015.

RICHMOND, Hugh M. 'Shakespeare's Navarre'. In.: *Huntington Library Quarterly*, vol. 42, nº 3, summer 1979. pp. 193-216.

ROSENBAUM, Ron. *As Guerras de Shakespeare*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro, Record, 2011.

SANTOS, Marlene Soares dos. 'Hécuba e Helena de Troia: repercussões no discurso shakespeariano'. In.: *Revista Letras*, nº77, 2009. pp. 27-37.

SENNET, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro, Editora Record, [1994] 2003.

SINFIELD, Alan. *Shakespeare, Authority, Sexuality: unfinished business in cultural materialism*. London, Routledge, 2006.

SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução de Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo, Editora Planeta, 2011.

SLOCOMBE, George. *Don John of Austria*. London, Nicholson, 1935.

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira H. *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo, Global Editora, 1988.

STONE, Lawrence. *Causas da Revolução Inglesa: 1529-1642*. Tradução de Modesto Florenzano. Bauru, EDUSC, [1972] 2000.

SZONDI, Peter. *Ensaio Sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., [1961] 2004.

TAYLOR, Gary. 'The Canon and the Chronology of Shakespeare's plays'. In: WELLS,

- S.; TAYLOR, G.; JOWETT, J.; MONTGOMERY, W. *William Shakespeare: A Textual Companion*. Reprinted with corrections. Oxford, Oxford University Press, 1997 [1987], p. 69-144.
- TREVELYAN, G. M. *História Concisa da Inglaterra*. Lisboa, Mem Martins Europa-América, 2 vol., 1942.
- UNGERER, Gustav. *A Spaniard in Elizabethan England: the correspondence of Antonio Pérez's exile*. Compiled and edited by Gustav Ungerer. London, Tamesis, 2 vol., 1976.
- UNGERER, Gustav. 'Portia and the Prince of Morocco'. In.: *Shakespeare Studies*, No. 31, 2003, pp. 89-126.
- VITKUS, Daniel J. 'Early Modern Orientalism: Representations of Islam in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe'. In.: BLANKS, David R.; FRASSETTO, Michael. *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: perception of other*. Edited by David R. Blanks and Michael Frassetto. New York, St Martin's Press, 1999.
- VITKUS, Daniel J. 'Turning Turk in Othello: the conversion and damnation of the Moor'. In.: *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, n. 2, summer 1997. pp. 145-176.
- VOSS, Paul. *Elizabethan News Pamphlets: Marlowe, Shakespeare, Spenser and the birth of journalism*. Pittsburgh, Duquesne University Press, 2001.
- WERNHAM, R.B. *The Return of the Armadas: the last years of the Elizabethan war against Spain, 1595-1603*. Oxford, Clarendon, 1994.
- WOODS, Gillian. 'The Contexts of *The Trial of Chivalry*'. In.: *Notes and Queries*, n. 54 (3), 2007. pp. 313-318.
- WIGGINS, Martin. *Shakespeare and the Drama of his Time*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- WIGGINS, Martin. 'Things That Go Bump in the Text: *Captain Thomas Stukely*'. In.: HOWARD-HILL, T. H. (ed.). *The Papers of the Bibliographical Society of America – Volume Ninety-Eight*. New York, The Bibliographical Society of America, 2004. pp. 5-20.
- YATES, Frances. *A Study of Love's Labour's Lost*. Cambridge, Cambridge University Press, 1936.
- YATES, Frances A. *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*. Londres, ARK Edition, (1975) 1985.