

# **SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA**



# SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA

Liana de Camargo Leão  
Marlene Soares dos Santos  
[ORGANIZAÇÃO]



*Beatrice*

Curitiba 2008

Projeto gráfico: Reflexo Comunicação e Arte

Capa: Marco Jacobsen

Diagramação: Andrei Müller

Ilustrações: Marco Jacobsen

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Shakespeare, sua época e sua obra / Liana de  
Camargo Leão, Marlene Soares dos Santos  
[organização]. - Curitiba, PR :  
Editora Beatrice, 2008.

Vários autores.  
ISBN 978-85-60780-00-6

1. Crítica teatral 2. Literatura inglesa - História  
e crítica 3. Shakespeare, William, 1564-1616 -  
Crítica e interpretação 4. Shakespeare, William,  
1564-1616 - Obras dramáticas I. Leão, Liana de  
Camargo. II. Santos, Marlene Soares dos.

08-00453

CDD-822.33

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Shakespeare : Época e obra : Literatura inglesa  
822.33

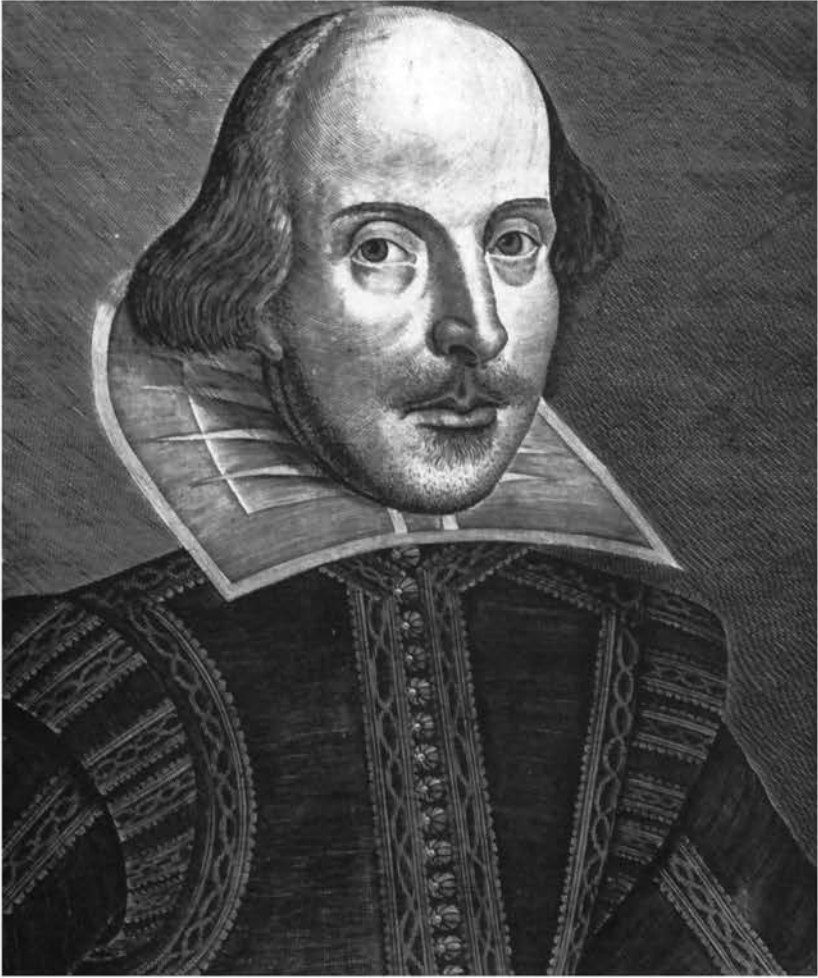
Direitos reservados à

Editora Beatrice

R. Maria Clara, 33 / 62

80030-140 – Curitiba - PR

A  
Barbara Heliodora  
e  
Aimara da Cunha Resende



### **Agradecimentos**

A toda a equipe da Lei Municipal do Incentivo à Cultura, e da Fundação Cultural de Curitiba por aprovar e apoiar a realização deste projeto.

As empresas incentivadoras Selectas e Grupo Positivo, que nos deram apoio financeiro para realizar o livro.

A Ricardo Mueller, que primeiro acreditou no livro, e André Caldeira que encampou a idéia.

A Gustavo Laranja e a Candela Produções, que nos ajudaram em todos os momentos.

A Andrei Muller e Marco Jacobsen, da Reflexo Comunicação e Arte, que abraçaram com dedicação este projeto.





# SUMÁRIO

---



## INTRODUÇÃO

Marlene Soares dos Santos e Liana de Camargo Leão - **13**

## A VIDA DE WILLIAM SHAKESPEARE

Cristiane Busato Smith - **19**

## O JOGO POLÍTICO NA ERA DOS TUDORS: ABSOLUTISMO E REFORMA

Roberto Ferreira da Rocha - **35**

## OS TEATROS NO TEMPO DE SHAKESPEARE

Barbara Heliodora - **65**

## SHAKESPEARE E A LÍNGUA E A LÍNGUA E SHAKESPEARE

Caetano Waldrigues Galindo - **81**

## SHAKESPEARE E A CULTURA POPULAR

Aimara da Cunha Resende - **105**

## O LUGAR DA MULHER NA SOCIEDADE ELISABETANA-JAIMESCA E NA CRIAÇÃO POÉTICA DE SHAKESPEARE

Anna Stegh Camati - **133**

## A MÚSICA NA ÉPOCA DE SHAKESPEARE

Caetano Waldrigues Galindo - **147**

A DRAMATURGIA SHAKESPEARIANA  
Marlene Soares dos Santos - **165**

O SONETO SHAKESPEARIANO  
Luci Collin - **207**

A CONTEMPORANEIDADE DE SHAKESPEARE: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NO  
POEMA NARRATIVO *O ESTUPRO DE LUCRÉCIA*  
Solange Ribeiro de Oliveira - **227**

A PRESENÇA DE CHRISTOPHER MARLOWE NA OBRA DE WILLIAM SHAKESPEARE  
Mail Marques de Azevedo - **241**

SHAKESPEARE NO CINEMA  
Liana de Camargo Leão - **265**

SHAKESPEARE EM TRADUÇÃO NO BRASIL  
Marcia A. P. Martins - **301**

SHAKESPEARE NO BRASIL  
Barbara Heliadora - **321**

TRADUÇÕES DO DRAMA SHAKESPEARIANO PUBLICADAS NO BRASIL (1933-2006)  
Marcia A. P. Martins- **335**

CRONOLOGIA DA OBRA SHAKESPEARIANA - **353**

AUTORES - **357**



“In nature’s infinite book of secrecy  
A little I can read”  
*(Antony and Cleopatra, 1.2)*



# INTRODUÇÃO

---

Liana de Camargo Leão  
Marlene Soares dos Santos

“Shakespeare is not our poet, but the world’s”  
(Walter Savage Landor)

Quando Shakespeare faleceu, em 23 de abril de 1616, ele teria acabado de completar cinquenta e dois anos de idade, tendo trocado a agitação citadina de Londres pela calma campestre de Stratford-upon-Avon, onde nascera. Se os dados de que dispomos estiverem corretos, ele se aposentara havia três anos, pois, as duas últimas peças que escreveu – *Henry VIII / All Is True* (*Henrique VIII / Tudo é verdade*) e *The Two Noble Kinsmen* (*Os dois nobres parentes / Os dois primos nobres*), em parceria com John Fletcher (1579-1625) – datam de 1613. Em uma época pobre em meios de comunicação, é bem provável que a notícia da sua morte tenha causado consternação apenas a um seleto grupo de amigos, companheiros de trabalho e fervorosos admiradores que ainda mantinham viva, na memória, a excelência da sua obra. A Inglaterra não tinha, nem podia ter idéia de que perdera um artista de gênio.

É bem verdade que havia indícios de que alguns já haviam se dado conta da genialidade do poeta. Ainda em 1598, muito antes de Shakespeare ter escrito a maioria das suas obras-primas, o crítico e clérigo Francis Meres (1565-1647) declarava no seu livro *Palladis Tamia. Wit’s Treasury* (*Palladis Tamia. O tesouro do espírito*) que “assim como Plauto e Sêneca são considerados os melhores na comédia e na tragédia entre os latinos, Shakespeare, entre os ingleses, é o mais admirável em ambos os gêneros para o palco”. Um quarto de século mais tarde, quatro poetas o homenageiam, escrevendo versos laudatórios, que constam da primeira publicação das suas obras dramáticas completas, conhecida como *Primeiro fólio* (1623). Nestes poemas, os autores mostram não ter dúvidas quanto à imortalidade do homenageado: James Mabbe (1572-1642) acredita que o livro possibilitará que “ele viva impresso para um aplauso renovado”;

Hugh Holland (? – 1633) declara que “a linha da sua vida acabou cedo, mas a vida das suas linhas nunca acabará”; Leonard Digges (1598-1635) se dirige a ele como “nosso Shakespeare”, e afirma que “coroadado de louros, ele viverá eternamente”; Ben Jonson, o mais talentoso e famoso entre eles, não lhe poupa elogios, chamando-o de “alma da época”, e “o aplauso, o deleite, a maravilha do nosso palco”; e, assim como Mabbe, Holland e Digges, aposta na perenidade da obra shakespeariana. No século seguinte, Samuel Johnson (1709-1784) escrevia um prólogo para a inauguração do teatro Drury Lane (1747), em que ele se referia ao “imortal Shakespeare”. Daí em diante, “o cisne do Avon”, ou “o homem de Stratford”, ou, ainda, “o Bardo” atravessou as barreiras do tempo e as fronteiras de lugar, e já na era vitoriana, Walter Savage Landor (1775-1864) dedicava um poema a Robert Browning (1812-1889) em que dizia: “Shakespeare não é apenas o nosso poeta, mas o do mundo”.

A popularidade do poeta nacional da Inglaterra no mundo inteiro prova que Landor tinha razão: Shakespeare internacionalizou-se. Principalmente, agora, no século XXI, com o aperfeiçoamento dos meios de comunicação como o rádio, a televisão, o cinema, o vídeo e a internet que o levam até os quatro cantos da terra. Quem não pode lê-lo no original consegue uma tradução, já que ele se encontra traduzido na maioria das línguas conhecidas, e até em klingon, a língua do universo da *Jornada das Estrelas*, que oferece *Hamlet* aos seus habitantes... Além de traduzidas e representadas, suas peças são adaptadas e apropriadas, transformadas em contos e romances, reinventadas de acordo com o país e a cultura que as adota, e recriadas por sucessivas gerações à sua imagem e semelhança.

O Brasil está inserido neste círculo universal de sedução shakespeariana, que aqui se iniciou e se desenvolveu no século XIX, marcando, indelevelmente, o teatro e a literatura nacionais através da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*. No início do século, o primeiro grande ator brasileiro, João Caetano (1808-1863), consagrou-se interpretando a personagem-título, pela primeira vez, em 1838, e que se constituiu no maior sucesso de toda a sua carreira; e, no final do século, em 1899, o maior romancista brasileiro, Machado de Assis (1839-1908), publica a sua obra-prima *Dom Casmurro*, com

três capítulos obviamente influenciados pela peça shakespeariana, dois dos quais se intitulam “Uma ponta de Iago” (LXII) e “Oteló” (CXXXV). Desde então, a presença de Shakespeare no Brasil se estabeleceu para sempre, principalmente, entre os leitores, já que o nosso teatro, apesar de tentativas bem-sucedidas ao longo dos anos, só recentemente tem oferecido a encenação de suas peças com a frequência necessária para angariar mais espectadores.

É de se lamentar, também, que a massa crítica brasileira sobre a obra shakespeariana não faça jus à importância que ele adquiriu entre nós. Em 1961, apareceram dois livros importantes: *Shakespeare no Brasil* de Eugênio Gomes e *William Shakespeare no Brasil* de Celuta Moreira Gomes; em 1964, por ocasião das comemorações do quarto centenário do nascimento do poeta, foi publicada pela revista *Leitura, William Shakespeare*, na sua Edição do IV Centenário. Só quatorze anos mais tarde, sairá *A expressão dramática do homem político em Shakespeare* (1978) de Barbara Heliadora, que, também, publicará *Falando de Shakespeare* em 1997 e *Reflexões shakespearianas* em 2004.

Diante do quadro descrito acima, o objetivo primordial de *Shakespeare, sua época e sua obra* é contribuir para o aumento de trabalhos sobre o poeta no Brasil, reunindo autores que são pesquisadores da área de estudos shakespearianos e outras afins. O livro se destina, primeiramente, a estudantes de letras, teatro e comunicação; além do público universitário, ele visa ser lido por aqueles que desejam ser iniciados nos mistérios da obra do poeta. Infelizmente, pelos motivos apontados acima, a grande maioria das publicações citadas nas várias bibliografias é em língua inglesa, o que só faz reforçar a demanda por livros como o presente.

Uma publicação centrada na figura de Shakespeare, cuja existência foi, por várias vezes, e, por muitos anos, contestada, tinha que ser iniciada com a sua biografia. Cristiane Busato Smith mostra, com datas e dados, que ele verdadeiramente existiu, conclusão hoje unanimemente aceita por seus biógrafos e estudiosos da sua obra. Esta obra, que atravessa os períodos elisabetano (1558-1603) e jaimesco (1603-1625), apesar de sua decantada universalidade, é, também, produto de sua época, de onde deriva a necessidade de examinarmos a cultura onde ela se encontra inserida. Assim, diversos

aspectos da Inglaterra Renascentista ou, como é atualmente designada pelos historiadores, a Inglaterra do início da Idade Moderna, merecem atenção para podermos aquilatar melhor a natureza das dívidas de Shakespeare para com o seu lugar e momento culturais. Roberto Ferreira da Rocha discute o jogo político da era dos Tudors, que termina em 1603 com a morte da rainha Elisabete I, e a gradual implantação do regime absolutista e da Reforma Protestante no país. O já citado Francis Meres escreveu que “as Musas falariam usando a linguagem primorosamente polida de Shakespeare se elas falassem inglês”, e Caetano Waldrigues Galindo demonstra como Shakespeare teve sorte em encontrar a língua inglesa em um estado ainda muito liberto de regras, o que lhe permitiu lançar mão de seu imenso talento criativo para cunhar inúmeras palavras novas. Apesar de não sabermos exatamente quando o Bardo trocou Stratford por Londres, o fato é que ele também foi privilegiado em chegar à capital do país no momento certo para desenvolver os seus dotes de dramaturgo, pois, como narra Barbara Heliodora, a cena cultural londrina estava em grande efervescência com a construção de vários teatros no final do século XVI, cuja arquitetura e palco ofereciam enormes vantagens para os autores em termos de liberdade de criação. Outra contribuição para a efervescência cultural da época era advinda do Renascimento que, tardiamente, alcançara a ilha inglesa, e causara um forte impacto; entretanto, o ensaio de Aimara da Cunha Resende revela a pujança da cultura popular e como ela se faz presente nas peças shakespearianas juntamente com a clássica. Durante grande parte da vida profissional de Shakespeare, o seu país, caracterizado por uma sociedade hierárquica e patriarcal, foi governado, muito competentemente, por uma mulher, a quem ele se refere como “uma bela vestal entronizada no Ocidente” (*Sonho de uma noite de verão*, II.1); mas, como analisa Anna Stegh Camati, apesar do exemplo da rainha, o desempenho social da mulher nas eras elisabetana e jamesca ainda era muito limitado. E a música, de vital importância para os teatros, em geral, que possuíam um lugar especial para os músicos, é importante para a dramaturgia shakespeariana, em particular, não só para a estrutura das peças com a inclusão de canções e danças, como também para a linguagem, rica em metáforas musicais; Caetano Waldrigues Galindo nos revela a riqueza musical da época através da carreira



do compositor John Dowland (1563-1626) que, assim como Shakespeare, soube unir o popular ao erudito.

A obra de Shakespeare é extraordinária porque ele reuniu dois notáveis talentos em um só: o do dramaturgo e o do poeta. A sua permanente atualidade através de tempos e lugares diversos adviria do fato de ele ser dotado de “miríades de mentes” como disse o poeta e crítico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), o que lhe permitia pintar perfis de várias personagens psicologicamente críveis, e ver sempre os dois ou mais lados de uma mesma questão. Os cinco ensaios que aqui se debruçam sobre a obra shakespeariana apenas tocam em um pequeníssimo ponto de um enorme iceberg. Marlene Soares dos Santos discorre sobre a vasta dramaturgia shakespeariana seguindo a tradicional classificação das peças em comédias, peças históricas e tragédias, e apontando semelhanças e diferenças entre os temas, enredos, estruturas e processos de caracterização. Já Luci Collin e Solange Ribeiro de Oliveira privilegiam o poeta: a primeira indica a importância dos sonetos para o campo de estudos shakespearianos, discutindo a suposta autobiografia neles expressa; a segunda analisa o poema narrativo *O estupro de Lucrecia* como uma denúncia da violência contra a mulher, a qual perdura até hoje. Como sabemos, o teatro elisabetano-jamesco reunia uma plêiade de grandes talentos, e se Shakespeare foi o maior de todos, é porque ele era genial; no seu ensaio sobre Christopher Marlowe, Mail Marques de Azevedo resgata uma figura maior da dramaturgia e da poesia da época, e o mostra objeto da homenagem shakespeariana. E, a sétima arte, que não havia sido inventada até o final do século XIX, desde a época do cinema mudo se rende a Shakespeare e, até hoje, é a maior divulgadora da sua obra através do mundo. Liana de Camargo Leão narra o desenvolvimento dessa relação mutuamente benéfica entre o cinema e o teatro shakespeariano, e sugere porque o Bardo é considerado por muitos diretores o maior roteirista de todos os tempos.

Este volume se encerra com um olhar sobre a presença de Shakespeare na cultura brasileira. Marcia Martins faz um percurso histórico das traduções no Brasil, com uma produção sempre crescente e dirigida a públicos diversos, e demonstra que os leitores estão bem aquinhoados com trabalhos de alto nível. Barbara

Heliodora, por sua vez, nos oferece um panorama da história das encenações da dramaturgia shakespeariana nos palcos brasileiros, e constata que o número de montagens tem aumentado com a passagem do tempo. Graças às conclusões destas duas ensaístas, podemos terminar esta introdução com uma nota de otimismo: os admiradores brasileiros de Shakespeare estão cada vez mais bem servidos, como leitores e/ou espectadores.

Como já foi mencionado, este livro foi idealizado com o propósito de contribuir para a divulgação da obra de Shakespeare no Brasil; assim sendo, nada mais justo que ele fosse dedicado a duas divulgadoras maiores: Barbara Heliodora e Aimara da Cunha Resende. Barbara, conhecidíssima por seu trabalho como crítica, ensaísta e tradutora de Shakespeare, atualmente engajada na tradução da sua obra completa, tem dedicado a maior parte da sua vida profissional à difusão e à compreensão da obra shakespeariana. Aimara é presidente do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh), fundado por sua iniciativa, e que progride graças ao seu entusiasmo; a sua “shakespearemania” ela propaga através de conferências, artigos e traduções, além do seu trabalho como dramaturgista com grupos teatrais mineiros como o famoso Galpão. A estas duas grandes estudiosas, os shakespearianos brasileiros, penhorados, agradecem.

## **bibliografia**

---

GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1961.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

HELIODORA, Barbara. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MELLO, Barboza e MONAT, Olympio (coord). *William Shakespeare*. Edição do IV Centenário. Revista Leitura. Editora Leitura, 1964.

# A VIDA DE WILLIAM SHAKESPEARE

Cristiane Busato Smith



A vida de William Shakespeare tem sido objeto de muitos estudos desde 1709, com a breve, porém clássica, biografia de Nicholas Rowe (1674-1718), até hoje, no século XXI. Pode-se encarar a tradição dos estudos biográficos de Shakespeare como um projeto vivo e incompleto, pois informações importantes acerca da época em que ele viveu são descobertas a cada ano. Grande parte das biografias recorre a probabilidades históricas, documentos, e tenta descortinar a vida do poeta mediante o exame de sua obra. Dentre muitas, destacam-se as recentes *Shakespeare: uma vida* (1998), de Park Honan e *Will in the World* (2004), de Stephen Greenblatt. Biografias como *Shakespeare: a Writer's Progress* (1986), de Philip Edwards e *Shakespeare: the Poet in his World* (1978), de M. C. Bradbrook, concentram-se, principalmente, na obra e no desenvolvimento de

Shakespeare como escritor para criar um retrato da vida do poeta. Há biografias que trazem dados indisputáveis já que se baseiam em manuscritos e documentos, a maioria dos quais compilada na década de 1930 em dois volumes pelo estudioso E. K. Chambers em *William Shakespeare: a Study of Facts and Problems*, mais tarde, atualizada por Samuel Schoenbaum em *William Shakespeare: a Documentary Life*, cuja primeira edição data de 1975.

A curiosidade que fomenta os estudos sobre a vida do poeta é tão saudável quanto inevitável: o Bardo é um fenômeno de grande longevidade, e suas obras têm exercido uma enorme influência sobre a língua inglesa e sobre a cultura ocidental.

### A questão da autoria

“Escreva até que o tinteiro seque, e encha-o de novo com suas lágrimas; depois, vá compondo versos sentidos, versos que revelem a candura de seus sentimentos; as cordas da cítara de Orfeu eram feitas de nervos de poeta, e por isso o seu toque de ouro podia enternecer o ferro, as pedras, amansar os tigres, obrigar enormes leviatãs a abandonar os abismos insondáveis para virem dançar nas areias da praia!”

(*Os dois cavalheiros de Verona*, III.2)

Há amplas e explícitas evidências que um homem chamado “William Shakespeare” escreveu as peças e poemas de “William Shakespeare”, ou das outras seis variações de assinatura que o escritor usava (a ortografia não estava ainda fixada na época). Muitos documentos vêm de fontes públicas, tais como as primeiras páginas de peças e poemas publicados durante a sua vida. Há, também, referências sobre ele feitas por outros escritores como Francis Meres (1565-1647) que, em 1598, atribuiu a autoria de doze peças a Shakespeare, e John Weever (1576-1632), que lhe dedicou um poema em 1599. Outras referências vêm de manuscritos que descrevem encenações na corte e vários registros no *Stationers’ Register* (livro em que autores deviam registrar as obras a serem publicadas).

Apesar das incontestáveis evidências, alguns alimentam a hipótese que Shakespeare nunca existiu ou que ele não foi o autor das peças, inventando candidatos para substituí-lo. Os nomes mais

absurdos da lista vão desde a rainha Elisabete I até o escritor Daniel Defoe. Mais recentemente, os substitutos seriam Francis Bacon, Christopher Marlowe, o conde de Oxford e o conde de Essex.

Esse fenômeno, conhecido como anti-stratfordiano, emergiu no final do século XVIII e aumentou no século seguinte com um certo esnobismo vitoriano que revela a descrença de que um ator de classe média e que não freqüentou a universidade possa ter sido o maior poeta inglês.

A teoria de que Shakespeare nunca existiu ou de que não foi o autor de suas peças hoje não possui nenhuma importância para os estudiosos, e surge apenas entre curiosos e oportunistas que nada conhecem dele e da sua época, e se valem de sua fama para polemizar.

## O nascimento

“Lá havia uma estrela, e sob ela eu nasci.”

(*Muito barulho por nada*, II.1)

William Shakespeare nasceu em abril de 1564, provavelmente na casa de Henley Street, hoje conhecida como *The Birthplace* (Local de Nascimento), na cidade de Stratford-upon-Avon, no coração da Inglaterra. Em 26 de abril, o vigário da paróquia de Stratford registra o batizado: “Gulielmus, filius Johannes Shakspear” (William, filho de John Shakespeare).

Convencionou-se 23 de abril para o dia do nascimento por ser a data em que o poeta viria a morrer, 52 anos depois, bem como pelo fato de ser dia de São Jorge, santo padroeiro da Inglaterra.

O nascimento de William, que ocorreu em um dos surtos de peste bubônica que assolaram Stratford, deve ter trazido ao mesmo tempo muita alegria e muita apreensão a seus pais, John e Mary, que já haviam perdido duas filhas, Joan (1558) e Margaret (1562). Quinze por cento da população de Stratford pereceu nesse surto, índice que, entre as crianças, se elevava para uma em cada quatro. O terror da peste era enorme; sabia-se que era contagiosa, porém não se conhecia como se dava o contágio. Acreditava-se que a transmissão se dava pelo ar, por isso o uso da máscara como a do personagem “Il Dottore” da *Comedia dell'arte*. A verdade é que a

transmissão de pelo menos um tipo mais comum de peste acontecia pela pulga dos ratos; tratava-se, portanto, de um problema de higiene pública, grandemente agravado pela inexistência de um sistema sanitário em uma época em que animais eram comercializados nas ruas e o gado abatido no meio das feiras. Apesar da existência de medidas legais como manter estrume em pilhas em determinados locais fora da cidade, com a multa dos infratores (os registros apontam que o pai do Shakespeare foi multado uma vez), ainda assim a sujeira persistia e, de tempos em tempos, a peste retornava.

## Os pais: Mary e John

“Felizes são os pais de um tal rebento.”  
(*A megera domada*, IV.5)

A mãe de Shakespeare, Mary Arden (? – 1608), era filha de Robert Arden, próspero fazendeiro da região, cujo sobrenome remonta à época da conquista da Inglaterra pela Normandia (1066). Mary trouxe dote substancial ao casamento. Tudo indica que foi uma boa esposa e que contribuiu com o trabalho de John, além de cuidar dos seis filhos: William, Gilbert (1566-1612), (a segunda) Joan (1569-1646), Richard (1574-1613), Anne (1571-1579) e Edmund (1580-1607). A responsabilidade de Mary fica evidente na confiança que seu pai nela depositou quando a tornou executora de seu testamento, fato raro para as filhas na época.

Também filho de fazendeiro, John Shakespeare (c.1530-1601) foi curtidor de peles e luveiro em Stratford. A profissão de luveiro demandava precisão e destreza, mas infelizmente não trazia grandes recompensas financeiras. John procurou, assim, ampliar suas atividades comercializando lã, cevada e madeira. Quando William nasceu, John já se tornara um homem próspero e confiante no futuro. Nos próximos anos, desempenharia funções públicas importantes: seria conselheiro do burgo, juiz de paz e, finalmente, em 1568, grão-bailio (prefeito) de Stratford.

No entanto, sua sorte mudaria. Seu nome aparece em documentos da cidade que indicam que “Master John Shakespeare” viveu tempos difíceis. Por duas vezes, foi multado por ter infringido

a lei da usura. Foi também acusado de haver comercializado lâ ilegalmente. Há registros na igreja de Stratford que atestam sua ausência em celebrações religiosas; a causa provável era o fato de estar sendo processado por dívidas.

Deste modo, apesar de ter vivido um período de prosperidade que lhe permitiu comprar terras e casas em Stratford, John sofreu revezes que o obrigaram a se retirar da vida pública.

## A educação de Shakespeare

“...o colegial, com sua pasta  
E a cara matinal, como um lagarto  
Se arrasta sem vontade à escola”

(*Como quiserem*, II.7)

Filho de um próspero artesão, comerciante e pessoa de projeção na comunidade de Stratford, seria praticamente impossível imaginar que o menino William não tenha freqüentado a *Petty School* (escola de primeiras letras) e, depois, por volta dos sete anos, ingressado na *Grammar School* (escola que correspondia ao ensino fundamental e médio). A *King's New School* de Stratford mantinha um rigoroso sistema educacional: as aulas se iniciavam às seis ou sete da manhã e acabavam às cinco ou seis da tarde, de segunda a sábado. Havia um recreio de duas horas em torno do meio dia, mas não se praticavam exercícios físicos e brincadeiras dentro da escola. Não existiam, tampouco, férias de verão ou de inverno e, mesmo aos domingos, os alunos não se viam livres da severa disciplina escolar, uma vez que eram obrigados a participar das longas missas, supervisionados pelos atentos olhos de seus mestres.

As escolas elisabetanas eram extremamente tradicionais e seguiam o mesmo *curriculum* em todo país. Os meninos (há raros casos de escolas que aceitavam meninas como alunas) deviam memorizar e recitar doses maciças de latim diariamente. A cultura da época valorizava o conhecimento dos textos clássicos, e o latim era a língua em que esses textos estavam escritos. O latim era, também, a língua mais importante da Europa, a *lingua franca*, usada amplamente pela igreja, universidades, diplomacia, e nas áreas médica e legal.

Os professores da escola de Stratford estavam entre os melhores do país e muitos eram graduados da universidade de Oxford, cidade vizinha a Stratford. Como a ênfase do currículo da escola recaía sobre o latim, os estudantes precisavam aprender a fazer tradução, versão e leitura dos clássicos. A obra de Shakespeare nos fornece claras evidências de que ele aproveitou muito bem os autores que estudou na escola, principalmente Ovídio, Sêneca e Plauto. Ovídio é, definitivamente, o favorito, dadas as numerosas referências que Shakespeare faz ao poeta.

Muita ênfase era dada ao ensino da retórica e da lógica. Os alunos faziam exercícios de linguagem tais como escrever cartas, ensaios e preparar discursos, que eram também apresentados oralmente. Além disso, reescreviam textos em que precisavam empregar metáforas, alegorias, ironias, hipérpoles e outras figuras de linguagem. Também traduziam textos do latim para o inglês, e do inglês para o latim. Uma das obras de Erasmo (1466-1539) mais adotadas nas *grammar schools* era o *Copia*, que continha nada menos que cinquenta maneiras diferentes de dizer “obrigado pela carta”.

Os exercícios de retórica incluíam também a *imitatio* (imitação criativa) e a *controversiae* (controvérsias): o primeiro ensinava os alunos a produzirem textos semelhantes a obras em latim, e, o segundo fazia os alunos defenderem dois pontos-de-vista opostos sobre o mesmo assunto. O papel era caro na época, mas os alunos sêniores deveriam ter um caderno, o *commonplace book*, para registrar citações, pensamentos, provérbios ou frases que pudessem lhes servir para expressar seus pensamentos em trabalhos escritos “com elegância”.

A obra de Shakespeare nos dá amplas evidências de sua impressionante criatividade lingüística – o *Oxford English Dictionary* registra que Shakespeare cunhou cerca de 500 palavras. O uso que o Bardo faz das palavras é, em muitos casos, totalmente inovador. Seu talento em relação ao uso de figuras de linguagem é igualmente excepcional, e seus anos de estudante na excelente *Grammar School* de Stratford com certeza contribuíram significativamente para sua formação como escritor.



Apesar disso, seu contemporâneo e dramaturgo rival Ben Jonson (1572-1637), escreve em um famoso e ambíguo elogio que Shakespeare conhecia “pouco latim e menos grego” (“small Latin, and less Greek”). Esta citação de Jonson precisa ser colocada em perspectiva: Jonson possuía um conhecimento clássico sólido em uma época que valorizava muito a cultura greco-romana. O domínio de latim que Shakespeare possuía não era suficiente para o exigente Jonson que, no entanto, profetizou que Shakespeare pertencia “não a uma época, mas a toda eternidade” (“not of an age, but for all time”).

## Religião

“...há um deus guiando  
Nosso fim, seja nosso embora o início.”  
(*Hamlet*, V.2)

Na época de Shakespeare, o Estado e também a Igreja ditavam como as pessoas deveriam se comportar. Stratford possuía um tribunal paroquial (*church court*) sob a responsabilidade do bispo que investigava assuntos que, nos dias de hoje, consideraríamos surpreendentes. Dentre os assuntos que eram passíveis de julgamento pelo bispo estavam, por exemplo, o não comparecimento à igreja, a manutenção dos tecidos da igreja, o vício do álcool, os crimes sexuais, os testamentos, a autorização de licenças para médicos, cirurgiões e professores.

A época era de conflitos religiosos. A Reforma Inglesa (1533) foi iniciada com a idéia de assegurar a independência da Igreja Católica da tutela de Roma, mas acabou por desencadear uma avalanche de novas idéias. Em meados do século XVI, Stratford, como outras comunidades, estava dividida: de um lado, havia aqueles que insistiam na “velha fé” (os católicos) e que eram multados por isso (inclusive John Shakespeare); de outro, estavam os reformistas puritanos. Estes queriam acabar com a hierarquia eclesiástica e acreditavam que os tribunais das igrejas deveriam ser responsáveis por todos os aspectos da vida das pessoas, especialmente os relativos aos comportamentos social e sexual. Existiam, também, muitos ingleses que preferiam ocultar sua opção para evitar os conflitos.

De qualquer forma, os murais católicos da Guild Chapel foram apagados em 1564.

## O casamento

“...Se me disserdes “casa com ela,  
Eu casarei.”

(*As alegres comadres de Windsor*, I.1)

Em 28 de novembro de 1582, o bispo de Worcester autorizou o casamento de “William Shagspere” e “Anne Hathwey of Stratford”. Anne (c.1555-1623) era provavelmente a filha mais velha de Richard Hathaway, de Shottery, um vilarejo próximo de Stratford. O pai de Anne era um importante agricultor de Warwickshire, tinha uma boa casa e muitas terras. William tinha 18 anos e Anne, 26. Como William era menor de idade, foi necessária a permissão de seu pai para que ele pudesse se casar. A autorização especial dada pelo bispo justifica-se pela urgência da situação: Anne casou grávida. O casal foi morar com os pais do poeta e, em 26 de maio de 1583, a Igreja de Holy Trinity registrou o batizado de Susanna, filha de William Shakespeare, que viveu até 1649.

Quando Susanna completou dezoito meses, Anne teve os gêmeos Hamnet (1585 - 1596) e Judith (1585 - 1662), cujos batizados realizaram-se também na Igreja de Holy Trinity em 5 de fevereiro de 1585. Aos vinte anos, portanto, Shakespeare enfrentava as responsabilidades de sustentar a esposa e três filhos mais as inconveniências de compartilhar a residência de seus pais, lembrando que, a essa altura, John Shakespeare estava em declínio financeiro.

Além da certidão de casamento, outra referência a Anne Shakespeare aparece no testamento do escritor, no qual ele lhe deixou “sua segunda melhor cama”, o que gerou uma série de especulações sobre o significado de tal herança.

Anne é uma das personagens mais misteriosas da vida de Shakespeare – os registros não nos esclarecem muito a respeito dela. Alguns biógrafos sugerem que a relação do casal era infeliz dadas as circunstâncias iniciais do casamento, mas a verdade é que não há nada que comprove isso. Um dos sonetos de Shakespeare, o soneto 145, brinca carinhosamente com o sobrenome

“Hathaway”, e pode ser interpretado como uma lembrança do início de seu romance com Anne: “‘I hate’ from **hate away** she threw,/ And saved my life, saying – ‘Not you!’” (na tradução de Ivo Barroso o jogo de palavras se perde: “Odeio, e uma outra vez seu ódio ouvi/ Mas, salvando-me a vida: Não a ti”). Cabe lembrar, no entanto, que é extremamente difícil inferir qualquer informação sobre a vida e os sentimentos do autor a partir de sua obra.

## Os “anos perdidos”

“Não se pode ser um homem integral  
Sem a prática e a teoria da escola do mundo.  
A experiência é adquirida pela prática  
E é aperfeiçoada no rápido curso do tempo”

*(Os dois cavalheiros de Verona, I.3)*

Não há nenhum registro sobre Shakespeare desde o batizado dos gêmeos Hamnet e Judith até sete anos mais tarde, com o aparecimento em Londres de uma crítica ao poeta feita pelo escritor Robert Greene (1558-1592). Esses anos são chamados de “perdidos” pelos estudiosos, no sentido de não haver nenhum documento sobre o autor. As especulações sobre o que Shakespeare teria feito são tão múltiplas quanto divertidas: ele teria sido professor, assistente de advogado, marinheiro, cocheiro, membro de uma trupe de atores e até ladrão de veados. De qualquer maneira, o fato é que ele chega na efervescente Londres em torno de 1588, e encontra um cenário mais que propício para o desenvolvimento de sua arte.

## Shakespeare em Londres

“Que o Senhor proteja vossa graça!  
Seja muito bem-vindo a Londres.”

*(Henrique IV, parte 2, II.2)*

Relatos de visitantes descrevem uma Londres de contrastes: de um lado uma cidade suja, barulhenta e superpovoada, com o maior mercado e porto do país; de outro, o esplendor dos palácios, da Catedral de Saint Paul e a suntuosidade das Casas do Parlamento. Entre os edifícios mais monumentais, a Torre, ainda hoje um cartão postal da cidade; à época, exibindo muitas vezes as cabeças dos traidores da coroa fincadas em estacas.

A cidade era cercada por muralhas; do lado de fora, ficavam as *Liberties* (as Liberdades), fora do alcance das autoridades já que a região era independente da jurisdição de Londres, onde se localizavam os asilos de loucos, os hospitais para leprosos, as prisões, os bordéis e os teatros. Uma população, sedenta por entretenimento, para ali se dirigia para ver espetáculos violentos – tais como enforcamentos, brigas de galo, lutas entre ursos e cães (*bear baiting*), entre touros e cães (*bull baiting*), para beber, jogar e assistir peças.

Se a chegada de Shakespeare a Londres cosmopolita pode lhe ter causado temor, em contrapartida, as portas para o teatro lhe estavam abertas. A primeira informação que temos sobre Shakespeare nos teatros londrinos vem da pena do escritor Robert Greene, em seu amargo panfleto de 1592 *Groatsworth of Wit, Bought with a Million of Repentance* (*Um tostão de sabedoria comprado com um milhão de arrependimentos*). Greene era um escritor relativamente bem-sucedido, membro do grupo de dramaturgos chamado de “University Wits” (grupo de escritores formados em universidades). Pouco antes de morrer, escreve:

(...) porque há uma gralha emergente, embelezada com nossa plumagem, que, com seu *coração de tigre envolto em pele de ator*, pressupõe-se que seja bem capaz de escrever um verso branco de forma bombástica, como o melhor de vocês: e sendo um absoluto Johannes factotum é, em sua própria opinião, o único Sacode-cenas [Shake-scene] do país.

As invejosas palavras do panfleto auxiliam a estabelecer a reputação e o sucesso de Shakespeare como um ator poeta, que rivaliza com escritores de educação superior a ele. Por meio desse panfleto, Greene registra o sucesso dos “versos bombásticos” do escritor que “sacode” (*shake*) o teatro (*scene*), um claro trocadilho com o nome de Shakespeare. Greene, de sobra, faz uma menção direta à popular peça *Henrique VI, parte 3* na citação “Ó coração de tigre, envolto em pele de mulher”.

As primeiras obras impressas de Shakespeare foram dois longos poemas narrativos, *Vênus e Adonis* (1593) e *O estupro de Lucrecia* (1594), ambos em honra ao conde de Southampton. Na dedicatória,

Shakespeare escreve:

O que fiz é vosso, o que tenho a fazer é vosso, sendo parte de tudo o que tenho, dedicado a vós. Fosse maior o meu valor, o meu dever se mostraria maior, enquanto isso, tal como é, está ligado à Vossa Senhoria; A quem desejo longa vida e ainda mais longa felicidade.

Leal Servidor de Vossa Senhoria

William Shakespeare.

Southampton se tornou o patrono de Shakespeare, e recompensou o poeta com uma generosa quantia em dinheiro. Tudo leva a crer que foi com esta quantia que ele conseguiu entrar como sócio na companhia de atores “Lord Chamberlain’s Men”; as ações não eram baratas, mas Shakespeare, devido ao sucesso de suas primeiras peças, era um sócio desejável para os principais acionistas do grupo, os Burbages. Sua vida estava agora ligada ao teatro de diversas formas: era ator, autor, sócio de companhia e sócio de casa de espetáculo.

A vida dos profissionais de teatro de Londres não era fácil; havia uma competição acirrada entre atores, dramaturgos e companhias teatrais. Além disso, os teatros eram constantemente fechados por causa da peste, então endêmica. De janeiro de 1593 até abril de 1594 os teatros foram fechados, mas, logo após a sua reabertura, Shakespeare já figurava como um dos atores principais e membro da companhia “Lord Chamberlain’s Men”.

Já dramaturgo consagrado, em 1596, Shakespeare obteve a concessão de um brasão para seu pai, cujo símbolo era um falcão com uma lança de ouro, com o lema *Non sans droit* (Não sem direito). Com este brasão, os Shakespeares finalmente tinham um título de nobreza, anteriormente já pleiteado pelo pai. Isto deve ter sido importante não somente para John Shakespeare, mas também para William, uma vez que os atores eram vistos como homens sem amo (*masterless men*), quando não vagabundos. No entanto, se, nesse mesmo ano, por um lado, o brasão trouxe alegria para a família, por outro lado, ironicamente a morte do único filho homem de William, Hamnet (uma variação de Hamlet), deve ter sido uma

tragédia para quem escreveu com profundidade sobre as relações entre pais e filhos notadamente em *Rei João* (1595-1597) e *Hamlet* (1601). Em *Rei João*, Shakespeare descreve comoventemente a perda de um filho:

A dor substitui meu filho ausente.  
Se deita em seu leito e passeia comigo.  
Me olha com seus lindos olhos, repete suas palavras,  
Me faz lembrar de todas as suas vidas,  
Veste suas roupas.  
Tenho então razão para amar a minha. (III.4)

A despeito da morte de Hamnet, é sabido que Shakespeare produziu nesse período uma média de duas ou três peças por ano, entre as quais muitas comédias, atraindo multidões ao “Globe”, o teatro que ele e sua companhia haviam construído, e do qual eram donos.

Em 1598, o autor Francis Meres, em sua obra *Palladis Tamia*, descreveu Shakespeare como o melhor dramaturgo de sua época: “Shakespeare entre os ingleses é o mais admirável em ambos os gêneros para o palco (...)”. Para Meres, “a alma doce e sagaz de Ovídio sobrevive no melífero & suave Shakespeare, basta ver seu *Vênus e Adonis*, seu *Lucrecia*, seus sonetos açucarados (...)”. Além do elogio, Meres nos faz o favor de mencionar doze das suas peças, incluindo *Sonho de uma noite de verão*, *O mercador de Veneza*, *Ricardo II* e *Henrique IV*, ajudando-nos, também, a datá-las.

Em 1603, com a morte de Elisabete I, o rei Jaime I ascendeu ao trono e os “Lord Chamberlain’s Men” se tornam os “King’s Men”, recebendo patrocínio real. Como já havia acontecido no reinado anterior, algumas peças de Shakespeare foram encenadas na corte, e são documentadas pelos pagamentos dos espetáculos. Em 1594, na época natalina, por exemplo, Shakespeare, juntamente com os atores Richard Burbage e William Kempe, assina um recibo de 20 libras. De 1604 a 1605, os “King’s Men” se apresentaram onze vezes para o entretenimento na corte de um rei que apreciava o teatro. Em 1609, a prestigiada companhia chegava ao ápice do seu sucesso ocupando um teatro coberto, comprado anteriormente para

ser usado no inverno – o Blackfriars – uma vez que o Globe era um anfiteatro aberto, sujeito às intempéries. Era-lhes possível, então, representar durante o ano inteiro.

Encontram-se, também, registros de não pagamento de impostos cobrados nos locais onde Shakespeare morou em Londres – nos primeiros anos de sua carreira o escritor morou na paróquia de Saint Helen, em Bishopsgate, e posteriormente mudou-se para a margem sul do rio Tâmis, em Southwark, próximo ao teatro Globe. O último registro mostra Shakespeare morando em Cripplegate com o peruqueiro Christopher Mountjoy e a esposa. Ainda que abastado, o escritor sempre preferiu alugar seus locais de residência em Londres.

Apesar de sua carreira profissional ter sido em Londres, Shakespeare manteve laços estreitos com Stratford e com sua família. À medida que ganhava dinheiro com suas atividades teatrais, ele fazia vários investimentos na sua cidade natal: comprou a *New Place*, uma das maiores casas de Stratford, e adquiriu terras. O último investimento do escritor de que se tem registro foi feito em 1613, três anos antes de sua morte, não em Stratford, mas em Londres, onde Shakespeare comprou uma casa por 140 libras, a *Blackfriars Gatehouse*. A aquisição da *Gatehouse*, próxima do teatro Blackfriars, parece indicar que, mesmo nos seus últimos anos, Shakespeare não havia totalmente se desligado do teatro – na época, o dramaturgo escreve com a colaboração de John Fletcher (1579-1625) duas peças, *Henrique VIII* e *Dois nobres parentes*.

O período do apogeu da obra de Shakespeare é o de suas grandes tragédias, que contrasta com a visão inspiradora que marca suas últimas peças – chamadas “romances” –, nas quais irrompe um espírito celebratório da vida por meio de cenas de reencontro, reconciliação e perdão. Em uma de suas últimas peças, Shakespeare escreve, como se estivesse se despedindo dos palcos:

Nossa festa acabou. Nossos atores,  
Que eu avisei não serem mais que espíritos,  
Derreteram-se em ar, em puro ar:  
E como a trama vã desta visão,

As torres e os palácios encantados,  
Templos solenes, como o globo inteiro,  
Sim, tudo que ela envolve, vai sumir  
Sem deixar rastros. Nós somos do estofo  
De que se fazem os sonhos; e esta vida  
Encerra-se num sono. (*A tempestade*, IV.1)

A partir de 1610, o nome de Shakespeare aparece cada vez mais ligado à sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, para onde ele regressa. É muito provável que o autor tenha buscado passar seus últimos anos na tranqüilidade de seu lar com a família.

Em 1612, Shakespeare retorna brevemente à Londres para depor como testemunha de um processo judicial movido por Belott, genro de seus antigos senhorios, os Mountjoys. Belott alegava que ele não havia recebido o dote de sua esposa. O escritor, qualificando-se como *gentleman* (nobre) e residente de Stratford, afirma, convenientemente, não se recordar de quaisquer detalhes sobre o caso.

A filha mais velha de Shakespeare, Susanna, casou-se em 1607 com o médico John Hall, que se tornou uma das pessoas mais importantes de Stratford. O casal John e Susanna Hall teve a única neta de Shakespeare, Elisabete (1608-1670). Shakespeare deixou uma herança generosa para Susanna.

A sorte da filha mais jovem de Shakespeare, Judith, foi diferente: casou-se com um vinicultor de Stratford, Thomas Quiney. Aparentemente, Shakespeare não consentiu no casamento, pois Quiney havia se envolvido em um escândalo que culminou em um processo judicial: pouco antes de casar-se com Judith, ele havia “conhecido carnalmente” uma moça de Stratford que morreu ao dar luz, junto com seu bebê. Shakespeare teria ficado tão contrariado a ponto de, meses antes de falecer, alterar seu cuidadoso testamento que ele assinou afirmando que o documento foi formulado em “perfeita saúde e memória” (“*in perfect health and memory*”).

A linhagem dos Shakespeares acabou com a filha de Susanna, Elizabeth Hall, que morreu em 1670 sem deixar herdeiros.



## Morte

Disseram que ele fez sua parte:  
Que Deus o acompanhel  
(*Macbeth*, V.8)

Não se sabe como Shakespeare morreu, apesar de haver muita especulação em torno de sua morte. Alguns biógrafos, como Park Honan em *Shakespeare: uma vida* (1998), acreditam que Shakespeare se encontrava doente havia algum tempo, e morreu em decorrência de uma febre. Outros, mais afeitos a sensacionalismos, preferem a versão de que a febre foi devida a uma noitada de bebedeiras com Ben Jonson e Michael Drayton (1563-1631), por ocasião da visita dos dois ao poeta em Stratford.

O fato é que William Shakespeare morreu aos 52 anos, no dia 23 de abril de 1616, e foi enterrado dois dias depois na Igreja de Holy Trinity, em sua cidade natal. Anne Shakespeare, sua viúva, viria a morrer sete anos mais tarde, em 1623, o ano da publicação do *Primeiro fôlio*, sendo enterrada ao lado do marido. Na lápide do túmulo do escritor lê-se:

GOOD FRENDE FOR JESVS SAKE FORBEARE,  
TO DIGG THE DVST ENCLOASED HEARE:  
BLEST BE Y MAN Y SPARES THES STONES,  
AND CVRST BE HE Y MOVES MY BONES.

(Bom amigo, pelo amor de Jesus, não  
Cave a poeira aqui encerrada:  
Abençoado seja aquele que respeitar estas pedras,  
E maldito seja aquele que mexer em meus ossos).

## **bibliografia**

---

ACKROYD, Peter. *Shakespeare: the Biography*. London: Chatto and Windus, 2005.

GREENBLATT, Stephen. *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. New York: Norton & Company, 2004.

HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHOENBAUM, Samuel. *William Shakespeare: a Documentary Life*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

WELLS, Stanley. *Shakespeare: a Dramatic Life*. London: Sinclair-Stevenson, 1994.

## O JOGO POLÍTICO NA ERA DOS TUDORS: ABSOLUTISMO E REFORMA

Roberto Ferreira da Rocha



William Shakespeare (1564-1616) foi súdito de dois monarcas absolutos: Elisabete I (nascida em 1533, reinou de 1558 a 1603), que foi sucedida por Jaime I (nascido em 1566, no governo de 1603 a 1625). A rainha foi a última soberana da dinastia Tudor; o rei, o primeiro dos Stuarts. O advento dos Tudors marca, na Inglaterra, o início da Idade Moderna com o fim do sistema de vassalagem e o surgimento do absolutismo na esfera do poder, bem como o declínio do feudalismo e o crescimento do

mercantilismo na economia. Na esfera cultural, o Renascimento, nas artes, o Humanismo, na filosofia, e a Reforma, na religião, definem esta época de grandes transformações. Trataremos aqui, principalmente, da dinastia dos Tudors, com uma breve referência aos Stuarts no final.

A monarquia absoluta foi o sistema de governo preponderante no início da Idade Moderna na Europa. No sistema feudal, que dominou grande parte da Idade Média, o rei era mais uma figura simbólica do que detentor de fato do poder: muitos de seus súditos eram mais poderosos do que ele tanto econômica quanto militarmente. O monarca absoluto do início da Idade Moderna, ao contrário, era a cabeça do Estado, encarregado de fazer as leis, mas não estando ele próprio subjugado a elas. Era o principal administrador do território por ele governado, auxiliado por um sistema burocrático e regular a ele diretamente ligado; era, também, quem determinava a política fiscal, sendo todos os impostos diretamente pagos a ele. Desta forma foi desbaratada a base econômica do sistema feudal, no qual os senhores recebiam tributos de todos aqueles que trabalhassem em suas terras. Diferentemente do que acontecia na Idade Média, o monarca absoluto passa a ser o único a possuir um exército regular. Segundo o historiador inglês Perry Anderson, o absolutismo foi “uma importante mudança ocorrida na estrutura do Estado aristocrático – e da propriedade feudal”. Em outras palavras, a monarquia absoluta foi a resposta para a grave crise política no interior da nobreza durante o século XV, na Europa, em geral, e na Inglaterra, em particular.

No seguinte trecho de *Hamlet, Prince of Denmark* (*Hamlet, príncipe da Dinamarca*), Shakespeare descreve a importância vital do monarca para a nação:

A vida, por mais simples, tem deveres  
Para manter-se e armar o pensamento,  
Evitando as desgraças; e ainda mais  
Deve evitá-las um sereno espírito  
Sobre cujo valor repousa o Estado,  
E a vida de outros mil. A majestade  
Não sucumbe sozinha; mas arrasta

Como um golfo o que a cerca; e como a roda  
Posta no cume da montanha altíssima,  
A cujos raios mil menores coisas  
São presas e encaixadas; se ela cai,  
Cada pequeno objeto, em conseqüência,  
Segue a ruidosa ruína. O brado real  
Faz reboar a voz universal. (III.3)

A estrutura social durante a vigência das monarquias absolutas era fortemente hierarquizada. No topo da pirâmide encontrava-se o rei, que tinha poderes de vida e morte sobre todos os seus súditos. Abaixo dele estava a nobreza – da qual ele próprio fazia parte – que fornecia os indivíduos que ocupavam os quadros mais elevados dentro da administração do Estado. Logo abaixo vinha a burguesia, totalmente dependente do soberano e de sua máquina burocrática para a realização de suas atividades econômicas, que só podiam estabelecer-se através de privilégio real. À medida que enriqueciam, os burgueses compravam terras e títulos nobiliárquicos, criando assim uma pequena nobreza (em inglês, *gentry*), com direito a possuir um escudo de armas. Na base desta pirâmide estavam as classes trabalhadoras das cidades (trabalhadores manuais e artífices) e do campo (camponeses e pastores).

A monarquia absoluta se instalou na Inglaterra com a ascensão do rei Henrique VII (1457-1509), o primeiro da dinastia Tudor, avô de Elisabete I. Henrique Tudor, conde de Richmond, conquistou o trono ao vencer a batalha de Bosworth, em 1485, derrotando e matando o rei Ricardo III, o último soberano da família de York. Essa vitória também poria fim à grave crise política vivida pela aristocracia inglesa durante o século XV. Conhecida como as Guerras das Rosas, essa luta fratricida, que praticamente dizimou a aristocracia feudal inglesa, colocou em pólos opostos as famílias de Lancaster, cujo brasão incluía uma rosa vermelha, e York, cujo símbolo era uma rosa branca. Henrique Tudor, um obscuro membro da casa de Lancaster, ao assumir o trono, casa-se com Elisabete de York (1466-1503), unindo, assim, as duas nobres famílias.

## Henrique VII: o início da dinastia

Henrique VII era um tipo novo de rei, que percebia que a época de uma nobreza fundamentalmente guerreira, sustentada economicamente pelos tributos em espécie arrecadados em seus feudos, já declinava. As trocas comerciais passavam a ser feitas cada vez mais à base de moeda; e, além disso, o etos guerreiro da aristocracia medieval se tornava cada vez mais anacrônico. O soberano do início da era moderna deveria ser, antes de tudo, um administrador competente e imparcial, que soubesse se colocar acima das rivalidades que dividiam a nobreza. O objetivo principal deste novo tipo de monarca não era a guerra, mas o desenvolvimento das atividades econômicas a fim de garantir o crescimento do país como um todo. O corpo político não era mais um espaço formado por diversos feudos mais ou menos equivalentes em poder político e força militar, mas uma nação controlada por um governo central forte.

Tal imagem do soberano perpassa sutilmente o discurso de Richmond – o futuro rei Henrique VII –, personagem de *Richard III* (*Ricardo III*), o mais popular dos dramas históricos shakespearianos. Ao dirigir-se a seus soldados minutos antes da batalha, ele descreve a si mesmo como temente a Deus, e empenhado, sobretudo, em defender os interesses da pátria e de seus futuros súditos. Nesta fala, a figura do novo monarca contrasta fortemente com a de Ricardo III, assassino ateu e cruel, fiel apenas à sua vontade férrea de tomar o poder a qualquer custo:

Caros compatriotas, já vos disse  
Tudo o que o tempo agora não permite  
Que eu repita: no entanto, recordai-vos –  
Deus e a Justiça estão do nosso lado;  
Preces de santos, votos de defuntos,  
Qual baluartes vão a nossa frente.  
À exceção de Ricardo, os que atacamos  
Preferem que a vitória nos pertença:  
Porque, afinal, quem é o que eles seguem?  
Um assassino, um homicida cruel;  
Erguido em sangue, em sangue entronizado;  
Que não olhou os meios da conquista

E aniquilou aqueles que o ajudaram;  
Uma pedra vulgar que tira o brilho  
Da coroa em que está encastada;  
Alguém que sempre quis negar a Deus:  
Portanto, se esse herege combateis,  
Deus vos conhecerá como soldados  
Divinos; se lutais contra um tirano  
Vós dormireis em paz vendo-o por terra;  
Se lutais contra os rudes inimigos  
Da pátria, ela dará em pagamento  
De vossa devoção, a liberdade;  
Se lutais na defesa das esposas,  
Elas vos saudarão pela vitória;  
Se livrais do cutelo vossos filhos,  
Os filhos desses filhos louvarão  
A vossa glória – orgulho da velhice,  
Assim, por Deus, e pela vossa pátria  
Ergam-se para a luta os estandartes,  
Preparem-se as espadas com confiança.  
Por mim, se fracassar nesta campanha,  
Irei dormir na fria terra amiga:  
Mas se vencer, os ganhos da vitória  
Repartirei convosco, como irmãos. (V.3)

Como o leitor pode notar, não é de hoje que os poderosos convencem seus comandados a entrar em uma guerra com o argumento de que ela é santa, trará liberdade, e derrotará um dos eixos do mal.

Mas, talvez, a mais importante modificação introduzida por Henrique VII foi a criação de uma classe dirigente diretamente ligada à ele, o Conselho Privado do Rei (Privy Council), que se reunia na chamada Câmara da Estrela (Star Chamber). Esse grupo seletivo de conselheiros estava encarregado de gerir os negócios de Estado sob a orientação direta do soberano. Com o tempo, eles tornaram-se os responsáveis pela escolha dos Juizes de Paz, encarregados de distribuir a justiça em todas as regiões do país, tirando assim das mãos da nobreza provinciana muito do poder administrativo que ela tivera durante a Idade Média. É claro que muitos nobres se revoltaram contra esta nova situação, mas estas revoltas foram imediatamente esmagadas pelo poder central. A nobreza foi

entendendo, pouco a pouco, que seu novo campo de batalha era a corte. Era pela posse de um lugar no Conselho Privado que os nobres lutariam a partir de então.

As terras que a Coroa confiscara com o final das Guerras das Rosas foram vendidas a uma aristocracia de novos ricos endinheirados, à qual Henrique VII se unira a fim de promover o crescimento tanto da Coroa quanto da nação. Com o erário real substancialmente aumentado foi possível promover a abertura de estaleiros em diversas regiões do país, onde seria criada uma marinha de guerra e mercante que se tornaria o sustentáculo principal do império naval no qual as ilhas britânicas se tornariam nos dois séculos seguintes. Se, com a perda das terras que a Inglaterra conquistara no continente devido às divisões e rivalidades que marcaram o país no século XV, houve uma diminuição drástica da posição que ele ocupara no panorama geopolítico europeu, a tática para reconquistar esta posição seria através de casamentos arranjados com as famílias dos monarcas mais poderosos da Europa àquela época.

Desta forma, Henrique VII consegue fazer com que seu primogênito, Artur (1486-1502), se torne noivo da princesa Catarina (1485-1536), filha de Fernão de Aragão (1452-1516) e Isabel de Castela (1451-1504), os reis católicos da Espanha. O casamento se realizou em novembro de 1501, mas poucos meses depois, em abril, o noivo morreria, criando uma delicada situação diplomática: a princesa espanhola não podia ser simplesmente devolvida a seus pais, uma vez que uma parte do dote já havia enriquecido os cofres reais. Henrique VII decidiu torná-la noiva de seu segundo filho, Henrique (1491-1547), que, com a morte do primogênito, tornara-se o novo príncipe de Gales, com apenas dez anos de idade (houve ainda o boato de que Henrique, ao enviuvar em 1503, aos 46 anos, teria pensado em casar-se com a nora). O casamento de Catarina e do jovem Henrique fora marcado para 1504, mas como o resto do dote da princesa não foi pago, e o rei Henrique procurou até sua morte, através de inúmeras tramas diplomáticas, encontrar um melhor partido para seu filho (assim como uma segunda esposa para si, tendo mesmo cogitado em se casar com a irmã de Catarina, Joana), o casamento só se realizou em 1509, quando, com o faleci-



mento de seu pai, o príncipe de Gales tornou-se o novo rei com o título de Henrique VIII.

## **Henrique VIII e a Reforma**

Henrique VIII tinha uma personalidade diametralmente oposta a de seu pai. Enquanto Henrique VII, durante seu reinado, fora extremamente econômico, metuculoso com os negócios públicos e hábil em preservar uma política externa de paz com os monarcas mais poderosos da época, seu herdeiro gostava de esbanjar dinheiro em jóias e roupas caras, e seu temperamento bélico teve vazão nas duas campanhas contra a França (1512-1514 e 1522-1524), motivadas, principalmente, pela sua rivalidade com Francisco I (1494-1547); outra campanha bélica importante do início do reinado de Henrique VIII foi a batalha no campo de Flodden, em 1513, contra o exército invasor escocês, e que resultou no massacre de dez mil homens, incluindo vários barões e o próprio rei Jaime IV.

De fato, desde o início, o novo soberano usou de seu poder de vida e morte sobre todos os seus súditos. Ao subir ao trono, Henrique VIII quis mostrar que ele era o senhor absoluto do reino; para tanto, mandou impugnar e executar os dois principais conselheiros de seu pai, Edmund Dudley (1462-1510) e Richard Empson (o ano de seu nascimento não é conhecido), extremamente impopulares por terem levado à cabo a vigorosa política de taxaço do reinado de Henrique VII. O primeiro homem forte na corte de Henrique VIII foi o cardeal Thomas Wolsey (1475-1530), conhecido popularmente como “o filho do açougueiro”, em referência a sua origem social. O historiador Simon Schama observa que, por baixo das vestes cardinalícias, encontrava-se um exímio político que sabia, como ninguém, manipular as vaidades e medos de uma nobreza ambiciosa de cargos e honrarias. O cardeal administrava praticamente sozinho os negócios de Estado, enquanto o rei mantinha-se no Conselho Privado, servido por um seletto grupo de conselheiros, que formavam a nata da corte.

Em 1520, a fim de selar sua amizade com Francisco I, da França, o cardeal Wolsey e Henrique VIII montaram o Campo das Tendas de Ouro (Field of Cloth of Gold), cujo duplo objetivo era

confirmar a paz entre os dois países tradicionalmente inimigos, e demonstrar ao então monarca mais poderoso da Europa, Carlos I (1500-1558) da Espanha – que também era imperador do Sacro Império Romano, com o título de Carlos V – que os dois monarcas estariam a partir de então unidos contra qualquer ataque estrangeiro a seus domínios.

O encontro deu-se na França, nas cercanias de Calais. Para lá, Wolsey transportou praticamente toda a aristocracia inglesa. Os monarcas armaram suntuosos acampamentos nas proximidades da cidade francesa – Henrique em Guines, e Francisco em Ardres. Foram erguidos enormes pavilhões, representando castelos e igrejas, e tendas de seda, decoradas com pedras preciosas e tecidos de ouro. Neste espetáculo de ostentação real, duas damas inglesas do séqüito da rainha Claudia de Valois (1499-1524), esposa de Francisco I, chamaram a atenção de Henrique VIII, as irmãs Bolena, Maria (1499-1543) e Ana (1500-36). Filhas de uma influente e ambiciosa família de Kent, as duas haviam acompanhado o pai em uma embaixada na corte francesa, onde Maria causara furor pelo seu charme e modo de vida livre, tendo tido vários amantes, inclusive o próprio Francisco I.

Até meados da década de 1520, o casamento de Henrique VIII e Catarina de Aragão poderia ser considerado bem sucedido para os padrões da época. Naturalmente, o rei tivera inúmeros casos extraconjugais; se a rainha cometesse adultério, porém, ela seria acusada de alta traição. Henrique teve filhos bastardos, e pelo menos um deles, Henry Fitzroy (1519-1536), seria reconhecido. Em 1522, quando Ana Bolena voltou para a corte inglesa para ser dama de companhia da rainha, a amante oficial do rei era sua irmã, Maria. Inteligente e sedutora, embora não fosse especialmente bela, Ana não queria para si o mesmo destino da irmã. Para Henrique, Ana Bolena poderia significar o herdeiro de que ele tanto necessitava, mas para isso, primeiro era necessário divorciar-se de Catarina.

A Reforma na Inglaterra, que resultou na criação da Igreja Anglicana, ligada ao estado nacional inglês, e no conseqüente desligamento de Roma, foi o resultado de várias paixões humanas: amor, vaidade, ambição, necessidades financeiras, desejo de poder,

interesses políticos e fé. Até a sua crise matrimonial, Henrique VIII foi um católico fervoroso, tendo mesmo estudado teologia; por escrever, ou mandar escrever em seu nome, um tratado contra as teses de Martinho Lutero (1483-1546), o rei chegou a receber do papa Leão X (1475-1521) o título de *Fidei Defensor* (Defensor da Fé) em 1521. Henrique VIII ficou horrorizado quando, em 1526, exemplares da tradução em inglês do Novo Testamento, por William Tyndale (1494-1536), foram enviados à Inglaterra, e distribuídos no país por grupos de reformistas e lolardos (estes últimos se originaram de um movimento reformista surgido na Inglaterra na segunda metade do século XIV).

Os lolardos não pregavam a criação de uma outra igreja cristã, nos moldes da Reforma Protestante dos séculos XIV e XV; queriam, apenas, que se efetuassem modificações importantes no seio da Igreja Católica a fim de combater superstições, a corrupção do clero e a venda de indulgências. Seu mais importante representante foi o teólogo John Wyclif (1324-1384), que ensinava na Universidade de Oxford, um crítico feroz das demandas do papado, tendo granjeado assim a fama de nacionalista. Wyclif participou, também, da primeira tradução da Bíblia para o inglês, e suas idéias continuavam bastante populares no século XVI.

A crise matrimonial de Henrique VIII também era uma crise dinástica. Ele e Catarina não tinham nenhum herdeiro para o trono; eles só tinham uma filha, Maria, a futura Maria I (1516-1558). Henrique começou, então, a pensar que talvez ele e sua esposa tivessem sido amaldiçoados por Deus. E a causa teria sido justamente o fato de ele ter desposado a mulher de seu irmão, e, portanto, teria vivido em incesto desde que se casara com ela. Levítico, o terceiro livro do Velho Testamento, confirmava os temores do soberano, pois aí se lê que “Se um homem tomar a mulher de seu irmão, será uma impureza; ofenderá a honra de seu irmão: não terão filhos” (20-21). Obcecado não só pela idéia da maldição, como também por seus constantes problemas financeiros (nova guerra contra a França rebentara em 1522), Henrique VIII resolve pedir ao papa Clemente VII (1478-1534), através do cardeal Wolsey, a anulação de seu casamento.

O enredo se complica quando, em maio de 1527, Carlos V perpetra o saque de Roma, colocando Clemente VII sob seu jugo. Era totalmente inimaginável que o papa concedesse nesse momento a anulação do casamento da tia do rei espanhol e imperador do Sacro Império Romano. Mesmo assim, no ano seguinte, o cardeal Wolsey faz um apelo à Cúria para que examine o caso; ao mesmo tempo, na Inglaterra, Catarina, em plena corte, confessa que seu casamento com Artur não se consumara. Como não consegue resolver a questão, o cardeal Wolsey abandona a corte. Ana Bolena, seu pai e seu irmão, junto com outros inimigos do cardeal, aproveitam sua queda do poder para acusá-lo de corrupção e alta traição; ele, no entanto, morre antes de ser executado. Thomas More (1478-1535) irá então ocupar o lugar de chanceler do rei; católico fervoroso, ele tenta não se imiscuir nos assuntos relativos ao divórcio, mas, como se verá adiante, não o consegue.

Por outro lado, os defensores de Catarina de Aragão também se utilizavam da Bíblia para defendê-la, citando uma passagem do Deuteronômio, o quinto livro do Velho Testamento, na qual o irmão do marido morto é conclamado a desposar sua cunhada a fim de protegê-la: “Se alguns irmãos habitarem juntos, e um deles morrer sem deixar filhos, a mulher do defunto não se casará fora com um estranho: seu cunhado a desposará e se aproximará dela, observando o costume do levirato” (25:5).

Por volta de 1530, Ana Bolena e os nobres ligados a ela fazem chegar às mãos do rei uma obra de William Tyndale intitulada *Sobre a obediência do cristão e como os governantes cristãos devem governar*, publicada em 1528, de forte influência reformista. Neste livro, segundo o historiador Simon Schama, o autor defendia a tese de que o verdadeiro príncipe cristão deveria governar sobre o Estado e a Igreja, não devendo obediência ao poder ilegítimo do “Bispo de Roma”, isto é, o papa. Desta forma, estava aberta a estrada que levaria à supremacia real, que faria do rei o chefe do Estado e da Igreja na Inglaterra. A idéia agradou sobremaneira ao soberano que a abraçou de imediato; em termos práticos, a supremacia real significava, em primeiro lugar, que o clero estava submetido ao rei e não ao papa; as convocações da Igreja seriam feitas através de documento real; nenhuma lei canônica passaria sem a autorização do rei; e os

estatutos religiosos seriam revistos por uma comissão designada pela Coroa. Thomas More se recusou a aceitar a supremacia real, e demitiu-se do cargo de chanceler.

É neste momento que começa, verdadeiramente, o tumultuado processo de Reforma na Inglaterra. Tendo conseguido a submissão do clero inglês, Henrique VIII sente-se livre para perseguir seus intentos: em 25 de janeiro de 1533, casa-se secretamente com Ana Bolena, já grávida, que desde o ano anterior aceitara tornar-se sua amante. Segue-se seu divórcio de Catarina de Aragão, a coroação de Ana Bolena a 1º de junho e o nascimento da filha do casal, a futura rainha Elisabete I, em 7 de setembro do mesmo ano.

Com a abdicação de Thomas More, Thomas Cromwell (1485-1540), torna-se o chanceler e principal conselheiro do rei; e Thomas Cranmer (1489-1556), um teólogo de Cambridge, ligado a Ana Bolena e seu grupo, é sagrado Arcebispo de Canterbury. Estes dois homens, advindos da pequena nobreza (*gentry*), serão os principais responsáveis pela Reforma. No frontispício da *Grande Bíblia*, cuja tradução fora feita sob encomenda do próprio rei, vê-se, em magnífica ilustração, o soberano, a distribuir a palavra divina através de seus dois principais conselheiros: Cromwell e Cranmer. Thomas More, que, mesmo depois de deixar o cargo de chanceler, continuava a se opor à supremacia real, recusando-se a aceitar o divórcio do rei e a abjurar o papa, foi, finalmente, acusado de traição, julgado, condenado, e executado em 6 de julho de 1535. A arma que Cromwell usou para defender o rei contra os inimigos internos e externos foi uma poderosa propaganda patriótica eivada de tons xenófobos.

O ataque aos nichos católicos do país foi feito através do que ficou conhecido na história inglesa como as “Visitações” (Visitations). Primeiramente, Cromwell e seus asseclas procuraram verificar *in loco* as condições morais dos riquíssimos mosteiros espalhados pelo país; seus relatórios representam o clero católico como absolutamente corrupto e dissoluto. Em um segundo momento, esses mosteiros são dissolvidos; esse processo recebeu dos historiadores a denominação de “Dissolução” (Dissolution). Terras e tesouros que antes pertenciam à Igreja Católica passam a pertencer à Coroa; os edifícios que não são destruídos são vendi-

dos, enriquecendo, assim, os cofres reais. A resposta de Roma será a excomunhão de Henrique VIII em 17 de dezembro de 1538.

A esse afortunado período para o rei e os cofres do Estado, se sucederia a queda trágica de Ana Bolena do poder. O primeiro ato deste triste drama tem lugar nos funerais de Catarina de Aragão em 29 de janeiro de 1536. Ana, que estava novamente grávida (todos, e principalmente Henrique VIII, esperando por um varão), aborta o feto. Teria sido um menino.

Com a morte de Catarina de Aragão, Cromwell começa a articular uma reaproximação de Henrique com o monarca mais poderoso da Europa, Carlos V, que, como já foi dito acima, era sobrinho da rainha morta; para tanto, porém, Maria Tudor, filha de Henrique e Catarina, teria que ser novamente reconhecida como herdeira legítima. E isso Ana Bolena não podia aceitar, porque significaria que sua filha, Elisabete, seria prejudicada na sucessão ao trono. Para Cromwell só havia uma saída: livrar-se da nova rainha.

A trama armada por Cromwell foi digna de um discípulo de Maquiavel (1469-1527), o filósofo florentino, criador da moderna ciência política. Henrique VIII, com a perda do filho, supostamente começou a cogitar se não haveria algo maléfico em seu casamento, e terminou por acreditar que somente bruxaria poderia tê-lo levado a casar-se com Ana Bolena. O rei estava pronto a acreditar em qualquer evidência, por mais tênue e absurda que fosse, que a rainha possuía um caráter bastante indecoroso.

Os políticos mais próximos do rei não mediram esforços para provar que a rainha cometera adultério com um número extraordinário de homens, incluindo seu professor de música, Mark Smeaton (1512-1536), o poeta Thomas Wyatt (1503-1542) e até seu próprio irmão, George Bolena, visconde de Rocheford (1504-1536). Os depoimentos que acusam Ana Bolena, no processo movido contra ela, foram conseguidos muitos deles através de tortura, e pintaram-na como uma devassa. Toda nobreza, amedrontada com a onda de acusações que varria a corte, voltou-se contra a rainha agora em desgraça, inclusive seu próprio pai, Thomas Bolena, conde de Wiltshire (1477-1538).

Em 30 de abril de 1536, Ana Bolena tenta fazer Henrique VIII voltar à razão, sem sucesso. Ela foi decapitada sob acusação de alta traição em 19 de maio de 1536, dois dias depois do irmão. Tendo presenciado do alto da Torre de Londres, a execução de seu amigo George Bolena, o poeta Thomas Wyatt escreveu os seguintes versos:

The Bell Tower showed me such a sight  
That in my head sticks day and night.  
There I did learn out of a grate,  
For all favour, glory or might  
*That yet circa Regna tonat.*

(A Torre do Sino mostrou-me tal visão  
Que dia ou noite jamais apagarão.  
Descobri através de simples fresta  
Que mesmo com todo favor, glória e poder,  
Ainda assim *circa Regna tonat* [em volta do trono estronda  
o trovão].)

Com a anulação, por adultério, do casamento com Ana Bolena, Elisabete passou a ser considerada bastarda, da mesma forma que Maria. No dia seguinte à execução de sua segunda esposa, Henrique anuncia seu noivado com Jane Seymour (1507-1537). Dezoito meses depois, nasce Eduardo (1537-1553), o único filho legítimo de Henrique que vingou. Tendo cumprido seu papel, Jane sai de cena: menos de duas semanas depois do nascimento do herdeiro, ela morre em decorrência do parto. O rei, agora com quarenta e sete anos, fica profundamente abatido com a morte da esposa.

A fim de combater as tendências católicas do monarca, Thomas Cromwell fez com que Henrique se tornasse noivo de uma princesa luterana, Ana de Cléves (1515-1557). O casamento foi um desastre, o que deu a deixa para que os inimigos de Cromwell, os duques de Norfolk, Thomas Howard (1493-1554), e de Suffolk, Charles Brandon (1484-1545), dessem um golpe, usando as mesmas táticas que ele usara para tramar a queda de Ana Bolena. Cromwell foi decapitado na Torre de Londres em 28 de julho de 1540.

A sucessora de Ana de Cléves foi uma sobrinha de Norfolk,

Catarina Howard (1521-1542), que teria um destino semelhante ao de Ana Bolena: acusada de adultério, foi levada a julgamento, condenada e decapitada. Sua sucessora, Catarina Parr (1512-1548), conseguiu com que Henrique, antes de morrer, tornasse Maria e Elisabete, de novo, herdeiras legítimas.

### **Eduardo VI: a afirmação da causa protestante**

A história nos legou a imagem de Eduardo VI como um jovem franzino e doentio, talvez devido à sua morte prematura, um dos maiores desastres políticos da era Tudor. O tutor oficial do príncipe fora um dos mais eruditos intelectuais protestantes do reino, o professor da universidade de Cambridge, John Cheke (1514-1557), que o educou para ser um reformista radical como nunca Henrique VIII sonhara ser. Já aos dez anos de idade, Eduardo Tudor afirmava que o papa era “o filho natural do Demônio, um anticristo e um tirano abominável”, como informa o historiador Simon Schama.

Os homens fortes no poder eram agora o Arcebispo de Canterbury, Thomas Cranmer, e o Lorde Protetor, Eduardo Seymour, duque de Somerset (1506-1552), tio do jovem rei. Estes dois homens foram os principais responsáveis pela verdadeira Reforma Protestante em solo inglês. Já em julho de 1547, as cerimônias e festas religiosas tradicionais foram proibidas em todo território nacional; em seguida, as fraternidades religiosas foram dissolvidas. O desastre cultural ocasionado por estas medidas é incalculável. Se pensarmos apenas no teatro, elas causaram o desaparecimento da rica tradição do teatro religioso inglês que florescera desde a Idade Média, patrocinado pelas corporações de ofício. Cultos de santos e procissões foram, também, proibidos. Carros de entulho eram vistos por toda parte carregando o que fora retirado das igrejas e destruído: vitrais, cruzeiros talhados, paramentos e, até mesmo, sinos.

Em 1549, nada menos que sessenta traduções da Bíblia foram colocadas à venda, tornando a edição de livros religiosos uma das indústrias mais rentáveis da Inglaterra. Todos aqueles que soubessem ler tinham agora acesso a livros que tratavam de temas religiosos. Além disso, um novo *Livro de orações comuns* (*The Book of*



*Common Prayer*), editado pelo próprio Cranmer, foi compulsoriamente adotado em todas as paróquias do país, o que tornou o inglês, em definitivo, a língua oficial da Igreja Anglicana. Os altares foram substituídos por simples mesas de madeira, e o pastor agora distribuía o pão a uma congregação que se sentava à sua volta: esta nova disposição do culto tinha como objetivo aproximar o celebrante da congregação de fiéis. E a transubstanciação, o clímax da missa católica, estava abolida. O pão e o vinho não mais eram transformados no corpo e no sangue de Cristo, não se ia mais à igreja para celebrar o sacrifício de Jesus, mas para lembrá-lo.

Também no âmbito das relações entre os sexos, as modificações perpetradas durante o reinado de Eduardo VI no seio da Igreja Inglesa reformada tiveram conseqüências importantes. Em primeiro lugar, o casamento dos pastores passou a ser não só permitido como estimulado. Thomas Cranmer, que havia se casado secretamente no reinado de Henrique VIII, podia agora celebrar suas bodas em uma cerimônia anglicana toda falada em inglês. Tornava-se, agora, oficial e publicamente o primeiro Arcebispo de Canterbury a possuir uma esposa. Em segundo lugar, o casamento deixava de ser um sacramento, tornando-se um relacionamento humano moral que tinha por objetivo “o socorro, a convivência e o conforto mútuo, tanto na prosperidade quanto na adversidade”, como afirmavam as novas homilias. Não sendo mais o casamento um sacramento, não havia mais razões para que não pudesse terminar em divórcio. Muitas mulheres foram favorecidas por estas medidas, pois agora elas poderiam se divorciar dos maridos, como afirma o historiador Simon Schama, em conseqüência de adultério, mesmo o que ficou conhecido como “adultério espiritual”, isto é, a obstinação do cônjuge em manter-se ligado à Igreja Católica e ao “papismo”. Finalmente, a Reforma trouxe para a cultura uma libertadora ênfase no individualismo, já que pregava a relação direta do crente com a divindade. Tal individualismo radical seria a tônica da forma artística mais importante produzida na Inglaterra a partir da segunda metade do século: o teatro.

Mas a Reforma não seria aceita sem resistência. Ao contrário do que acontecia em Londres e no sudeste, outras regiões do país, principalmente no norte, muitas vezes se rebelaram contra a nova

ordem religiosa. Na Cornualha, por exemplo, a missa em latim continuava a ser celebrada, mesmo depois da prisão de dois bispos conservadores, que se insurgiram contra as modificações que Cranmer introduzira na Igreja Anglicana. Na mesma região, em 5 de abril de 1548, um certo William Body, que supervisionava a destruição de símbolos católicos em Helston, foi morto por habitantes locais, que o acusaram de cometer sacrilégio. Em 1549, a introdução forçada do *Livro de orações comuns* foi a causa de uma violenta rebelião popular em Exeter que culminou com o cerco da cidade durante trinta e cinco dias, e que deixou um saldo de quatro mil mortes.

A dissolução dos mosteiros e a privatização das terras que antes eram comuns a todos os criadores de carneiros e ovelhas (este último fenômeno é chamado em inglês de “enclosure”), com o conseqüente aumento de preços, geraram graves conflitos sociais. Liderados por Robert Kett (1492-1549), que era curtidor profissional e devotava um tremendo ódio à nobreza, três mil artesãos, trabalhadores urbanos e pequenos proprietários rurais acamparam na charneca de Mousehold, nos arredores da cidade de Norwich. Os revoltosos queriam a proibição do uso particular da terra para a criação de carneiros, que forneciam lã para a indústria têxtil. A revolta terminou com um saldo de milhares de mortos.

Quando Eduardo VI suspeitou que uma infecção pulmonar poderia matá-lo em pouco tempo, começou a pensar no que fazer para que a Inglaterra não deixasse de ser protestante e antipapista. A primeira na linha de sucessão era, naturalmente, sua irmã mais velha, Maria Tudor, filha de Catarina de Aragão. Maria era devotada ao irmão, mas não mais que à Igreja de Roma. O jovem rei moribundo de quinze anos percebeu, então, que era necessário tomar medidas drásticas. Influenciado pelo novo Lorde Protetor, John Dudley, duque de Northumberland (1501-1553), que ascendeu ao cargo depois que Somerset caiu em desgraça, o rei planejou o casamento do filho de Northumberland, Guildford (1536-1554), com Lady Jane Grey (1537-1554), prima em segundo grau do monarca e neta de uma das duas irmãs de Henrique VIII. A idéia era de que o jovem casal produzisse um herdeiro o mais rápido possível; porém o rei veio a falecer antes de tal ocorresse, em 13 de abril de 1553.

Imediatamente após os funerais do monarca, Northumberland fez Lady Jane Grey ser coroada rainha. Seu grande erro foi não ter levado em consideração a opinião da nobreza católica e não ter previsto a força moral que Maria Tudor demonstrou neste momento de crise. Fugindo para o norte do país, ela conseguiu juntar centenas de nobres, burgueses e pessoas comuns em torno de sua causa, e se auto-proclamou rainha na mansão de Kenninghall, em 10 de julho de 1553. Muitos ainda se lembravam do modo como sua mãe era amada pelos súditos, outros acreditavam que Maria salvaria o país da Reforma, e havia, ainda, aqueles que, apesar de serem reformistas, achavam que ela era a herdeira legítima, pois seu pai assim o havia determinado pouco antes de sua morte. A vitória de Maria Tudor sobre Jane Grey finalmente se deu quando os marinheiros da esquadra da rainha Jane se revoltaram em Ipswich e soldados do exército de Northumberland desertaram, passando para as fileiras inimigas. Em setembro de 1553, Maria entra, triunfalmente, em Londres, encerrando os nove dias do reinado de Jane Grey, executada aos dezesseis anos de idade.

### **Maria I: retorno ao catolicismo**

Como soberana, um dos primeiros decretos de Maria foi revogar a legislação religiosa do reinado do finado Eduardo VI. Ela queria que a Igreja da Inglaterra voltasse a ser como era antes que a supremacia real fosse decretada, isto é, obediente à Roma. Ela conseguiu adeptos para sua campanha quando garantiu que as terras tomadas da Igreja durante a Dissolução não seriam devolvidas aos seus proprietários originais. Em 1554, as duas câmaras do Parlamento inglês juraram obediência à nova rainha; Cranmer e outros bispos anglicanos foram presos na Torre de Londres. As igrejas foram repintadas, os altares reconstruídos, as cruzes recolocadas nas paredes, a missa em latim voltou a ser celebrada. Em 30 de novembro de 1554, a rainha Maria declarou oficialmente a volta do país por ela governado para os braços da Igreja Católica.

Mas faltava à Maria conceber um filho que mantivesse a Inglaterra ligada à Roma. Carlos V a aconselhou que se casasse com seu filho, Filipe II da Espanha (1527-1598); o Parlamento ficou abala-

do com esta decisão, e mesmo bispos ultraconservadores repeli-ram a idéia; no entanto, Maria insistiu em sua escolha. Como resul-tado das disputas políticas entre a rainha e o Parlamento foi decidido que Filipe teria apenas o título de rei, sendo barrado da linha de sucessão, caso a rainha morresse antes dele. Porém, tal casamento comprometeu em muito a popularidade de Maria I; comentava-se nas ruas do país que o espírito da rainha era espanhol, e que ela amava mais o país de sua mãe que o seu próprio.

O mais sensacional dos protestos contra o casamento de Maria e Filipe foi liderado por Thomas Wyatt, o Jovem (1521-1554), filho do poeta e admirador de Ana Bolena. Ele conseguiu reunir um exército de três mil homens e rumou para Londres a fim de forçar a rainha a mudar de idéia. Ela, mais uma vez, conseguiu colocar a opinião públi-ca ao seu lado, afirmando que se casava unicamente para atender aos clamores do Parlamento. Mais de vinte mil londrinos se ofereceram voluntariamente para defender a cidade; o exército de Wyatt se dissol-veu, e seu líder foi executado. A rainha interpretou esta vitória como um sinal de que Deus aprovava seu casamento: Maria e Filipe se casa-ram na Catedral de Winchester em julho de 1554.

Depois do casamento, vieram as fogueiras nas quais duzentos e vinte homens e sessenta mulheres morreram. Mesmo aqueles que estavam prontos, frente ao horror dos autos-de-fé perpetrados a mando de Maria, a assinar uma retratação, abjurando de sua fé protestante, foram parar na fogueira. Thomas Cranmer foi um dos que pensaram que poderiam salvar a vida, abjurando de sua fé; mas a rainha exigiu que ele fizesse o ato de contrição antes de ser queimado. Em vez de palavras de arrependimento, no entanto, o que se ouviu do púlpito da igreja de Santa Maria, em Oxford, foi a reafirmação de que o “papa era o anticristo”.

Porém, a maioria das vítimas de Maria eram pessoas comuns, principalmente jovens, que desde muito cedo haviam abraçado uma fé que pregava o contato direto do crente com a divindade, sem a intermediação de nenhuma autoridade terrena. As fogueiras aterrorizaram a nação, destruindo qualquer afeição que o povo pudes-se ter tido pela rainha, e, além disso, alimentaram fortemente o ideal reformista, que iria de novo ser restabelecido no reinado de

sua sucessora, Elisabete I, principalmente, através do livro de John Foxe (1516-1586) *Atos e monumentos* (*Acts and Monuments*), popularmente conhecido como *O livro dos mártires* (*The Book of Martyrs*; 1563). Pelos feitos terríveis de seu reinado, Maria ficou conhecida na História pela alcunha de “a Sanguinária”.

O reinado de Maria terminou em enorme crise social. A perda de Calais, na França, em 1557, a última das possessões inglesas naquele país, coincidiu com inflação galopante e alta do desemprego nas cidades. Poucos dos que apoiaram a rainha no começo de seu governo, a apoiariam agora. Sir Thomas Smith (1513-1577), ardente admirador de Elisabete I, e autor de um importante tratado de ciência política, *De Republica Anglorum; the Manner of Government or Policie of the Realme of England* (*De Republica Anglorum; o modo de governo ou as políticas do reino da Inglaterra*), publicado postumamente em 1583, assim descreveu o reinado de Maria I: “Nunca vi a Inglaterra mais débil em dinheiro, homens e riquezas... nada além de multas, enforcamentos, esquartejamentos, fogueiras, tributos e miséria e a perda de nossas praças fortes no exterior. Uns poucos padres em tudo mandavam, os quais, levantando cruces de dois metros, pensavam que assim tudo que fizessem se tornaria infalível”. Em 17 de novembro de 1558, dia em que Maria morreu com dores terríveis, causadas provavelmente por um câncer de útero, ela ainda assinou mais duas execuções. Neste mesmo dia, sua meia-irmã Elisabete seria proclamada rainha.

## **Elisabete I: o consenso político-religioso**

Elisabete I preferia o título de Governante Supremo da Igreja da Inglaterra ao invés de Chefe Supremo como seu pai, Henrique VIII. Logo após a coroação, em 15 de janeiro de 1559, Elisabete I promulgou o Ato de Uniformidade (Act of Uniformity) que obrigava o uso do *Livro de orações comuns* nas igrejas do reino. Além disso, os cidadãos ingleses eram obrigados a comparecer à igreja todos os domingos sob pena de multa. Elisabete preferiu o meio caminho entre o protestantismo de Eduardo e o catolicismo de Maria, dotando a Igreja da Inglaterra de uma estrutura mais flexível, o que muito contribuiu para a popularidade da rainha.

No final de uma de suas últimas peças, *Henry VIII / All Is True* (*Henrique VIII / Tudo é Verdade*), escrita em colaboração com John Fletcher (1579-1625), provavelmente em 1613, Shakespeare apresenta o cardeal Cranmer profetizando como seria o reinado de Elisabete, no batizado da filha do monarca:

Esta infanta real (que o céu vele sempre por ela!), embora ainda esteja no berço, já promete a este país mil bençãos que o tempo fará que frutifiquem. Ela será (mas poucos daqueles que estão hoje vivos verão esta excelência), um modelo para todas as princesas suas contemporâneas e para todas aquelas que viverem depois dela. A rainha de Sabá nunca teve tanto desejo de saber e de formosa virtude como terá esta alma pura. Todas as graças soberanas que adornam uma criatura de tão alta linhagem como esta, ao mesmo tempo que todas as virtudes, patrimônio dos bons, serão duplicadas em sua pessoa. A verdade a embalará, será sempre aconselhada por santos e celestes pensamentos. Será amada e temida. Os seus aabençoarão. Seus inimigos tremerão como espigas batidas e inclinarão tristemente a cabeça. O bem crescerá com ela. Em seu tempo, todos os homens comerão calmamente, debaixo de sua própria vinha, o que tiverem plantado, e cantarão as alegres canções de paz para todos seus vizinhos. Deus será verdadeiramente conhecido e aqueles que a cercam serão guiados por ela no reto caminho da honra e será por esta causa, e não ao nascimento, que eles ficarão devendo a própria grandeza. E esta paz não dormirá com ela no túmulo. Quando a ave maravilhosa, a fênix virginal, morrer, suas cinzas gerarão um herdeiro tão admirável quanto ela; assim, quando o céu a chamar desta bruma de trevas, ela transmitirá seus dons inefáveis a um sucessor que, das cinzas sagradas de sua glória, elevar-se-á como um astro, tão esplendoroso em renome quanto ela mesma e brilhará com o mesmo fixo esplendor. A paz, a abundância, o amor, a verdade, o terror que eram servidores desta criança privilegiada, serão também os de seu sucessor e a ele aderirão como a vinha. Onde quer que brilhe o sol radiante do céu, brilharão também sua glória e a grandeza de seu nome, fundando novas nações. Florescerá e, semelhante ao cedro das montanhas, estenderá suas ramas sobre todas as

planícies em torno. Os filhos de nossos filhos verão isto e bendirão o céu. (...) Ela será para a felicidade da Inglaterra, uma princesa idosa; verá muitos dias, mas nenhum passará sem que o coroe com alguma ação. Bem quisera não prover mais! Porém, ela há de morrer (deve morrer, é a vontade dos santos) virgem, mesmo assim! Passará pela terra como um lírio imaculado e o mundo inteiro chorará por ela. (V.5)

Escrita no reinado de James I, oitenta anos após os fatos que representa terem acontecido e dez da morte de Elisabete, esta fala possui todas as características do mito da rainha virgem, comandando uma era de paz, tranqüilidade, crescimento econômico e desenvolvimento das artes. Em uma palavra, ela constrói esta ficção histórica: a da “Merry England” (Inglaterra Feliz). É verdade que o período elisabetano foi um dos mais importantes da história inglesa, porém o discurso de Cranmer é uma peça de propaganda oficial, que silencia sobre as inúmeras crises sociais do governo de Elisabete I, as lutas ferrenhas pelo poder nos círculos da corte, e a própria personalidade, muitas vezes, vacilante e caprichosa da rainha.

O sucesso de Elisabete como rainha, segundo o historiador Simon Adams, muito deveu à sorte, bem como ao talento com que ela soube combinar arrogância e charme, prudência e obstinação, inteligência e preconceito. A competência dos homens fortes de seu governo, William Cecil (1520-1598), seu filho, Robert Cecil (1563-1612) e Francis Walsingham (1532-1590), todos afinados com o mesmo propósito de defender a rainha a qualquer custo a fim de assegurar o poder para os protestantes, também contribuiu enormemente para a coerência política do reinado de Elisabete I. Três fatos marcaram este reinado pela enorme importância histórica e carga dramática: a execução de Maria Stuart, a vitória sobre a Armada Espanhola e o golpe frustrado de Roberto Devereux, conde de Essex (1566-1601).

A legitimidade de Elisabete I foi, muitas vezes, questionada tanto por agentes internos quanto externos. Uma das pessoas que mais ameaçaram seu trono foi sua prima Maria da Escócia, ou Maria Stuart (1542-1587). A rainha escocesa teve desde sempre pretensões ao trono inglês devido ao fato de que sua avó, Margaret Tudor

(1489-1541), ter sido irmã mais velha de Henrique VIII. Henrique II, rei da França (1519-1549), pai do primeiro marido de Maria da Escócia, Francisco II (1544-1560), apregoou, insistentemente, a precedência de Maria sobre a de Elisabete para ocupar o trono da Inglaterra. Ele via no casamento de Francisco com Maria uma chance de um francês ocupar o trono inglês; com a morte de Francisco aos dezesseis anos, e sem que ele e Maria tivessem um herdeiro, tal possibilidade tornou-se remota.

Viúva, Maria retornou à Escócia em 1560 para ocupar o trono. As relações entre seu país e a Inglaterra tornaram-se tensas, pois ela se recusou a assinar o tratado pelo qual abdicava a qualquer pretensão ao trono inglês. Os ministros de Elisabete tentaram acordos com as facções presbiterianas escocesas lideradas pelo meio-irmão bastardo de Maria, Jaime Stewart, conde de Moray (1531-1570), a fim de conter a ameaça que a católica Maria representava para Elisabete.

O desastroso casamento de Maria com Henrique Stewart, lorde Darnley (1545-1567), que terminou com o assassinato dele, em circunstâncias nunca totalmente esclarecidas, seguido do casamento com James Hepburn, conde de Bothwell (1534-1578), um dos principais suspeitos da morte de Darnley, fez explodir uma crise política na Escócia. A aristocracia protestante escocesa, liderada por Moray, se revoltou contra a rainha, e o conflito armado que se seguiu terminou com a fuga de Bothwell, que abandonou a esposa nas mãos de seus inimigos. Maria foi obrigada a abdicar em favor de seu filho, Jaime IV da Escócia, nascido em 1566, e, após a morte de Elisabete, Jaime I da Inglaterra (1603-1625), ficando Moray como regente durante a minoridade do jovem rei.

Em maio de 1568, Maria fugia da Escócia para a Inglaterra em busca de refúgio na corte de sua prima, Elisabete I, mas sua presença em terras inglesas causou vários problemas, tanto internos quanto externos. Entretanto, as duas rainhas nunca se encontraram. Enquanto Maria viveu, os reis católicos da Europa, principalmente os da França, Carlos IX (1550-1574) e Henrique III (1551-1589), tudo fizeram para colocá-la no trono inglês, chegando mesmo a tramar contra a vida de Elisabete. Por outro lado, os riquíssimos



barões ingleses do norte do país, muitos deles, católicos, aderiram prontamente ao partido de Maria. Thomas Howard, duque de Norfolk, era o líder dos conspiradores. Desde a chegada de Maria à Inglaterra, ele tinha planos de desposá-la e, quem sabe, levá-la ao trono, tornando-se, assim, príncipe consorte. A excomunhão de Elisabete por Pio V (1504-1572), que também conclamou os católicos, através de uma bula papal, a se rebelarem e deporem a rainha herética, tinha como objetivo apoiar e dar base legal aos súditos revoltados do norte do país. No entanto, a rebelião foi esmagada ferozmente em novembro de 1569, antes da promulgação da bula: houve 450 execuções. Segundo o historiador Simon Schama, o terror que estas mortes geraram desestimulou qualquer levante da aristocracia contra o governo central até o final da dinastia Tudor. Norfolk, que durante a rebelião, encontrava-se preso na Torre de Londres, foi poptado.

Quando a ameaça interna foi debelada, surgiu um complô externo. Em 1571, uma suposta trama organizada pelo banqueiro florentino Roberto di Ridolfi (ou Ridolfo) (1531-1612) foi descoberta. O objetivo era libertar Maria da Escócia, mantida prisioneira na Inglaterra (não na Torre de Londres, mas na mansão de Sheffield, sob a custódia de George Talbot, conde de Shrewsbury, um ferrenho protestante, e sua esposa, Bess), para casá-la com Norfolk através de um levante na Inglaterra e da invasão do país pelo exército espanhol de Felipe II, cunhado de Elisabete I. A trama tendo sido descoberta, Norfolk não conseguiu, desta vez, escapar do carrasco.

O restante da década de 1570, nos conta Simon Schama, inaugurou a “religião de Elisabete”: 17 de novembro, dia de sua subida ao trono, tornou-se feriado nacional com direito a queima de fogos, bailes em torno de grandes fogueiras e torneios, onde os favoritos da rainha exibiam seus dotes de cavaleiro para a multidão. As imagens da rainha estavam, também, por toda parte, em panfletos, miniaturas e moedas. Cortesãos e outros membros da nobreza, em desafio à bula de Pio V, ostentavam em suas roupas o brasão de Elisabete. Como era cada vez mais remota a possibilidade de que um dia ela viesse a se casar, crescia o culto à rainha virgem. Entre personificações desta soberana com um agudo senso do espetáculo contam-se Diana, a casta deusa caçadora, Tuccia, a vestal virgem, o sol,

símbolo da realeza, e o pelicano, o qual, segundo a iconografia sagrada, alimenta seus filhos com o sangue de seu próprio peito. Por meio deste último símbolo, Elisabete deixava bem claro que o sacrifício de sua felicidade pessoal era em prol de uma dedicação integral a seus súditos: a rainha permanecia virgem, pois se casara com a pátria. O casamento sempre foi uma questão delicada para Elisabete devido às dificuldades em encontrar um pretendente inglês que tivesse o mesmo *status* nobiliárquico que ela, ou um estrangeiro que não viesse a ameaçar, de alguma maneira, a soberania do país.

As questões externas eram outras tantas causas de profunda ansiedade para a rainha. Era evidente, para muitos ingleses, que o resultado da guerra entre os Países Baixos e a Espanha teria consequências diretas sobre a Inglaterra. Com uma possível vitória da Espanha, Walsingham acreditava que o próximo alvo de Filipe II seria o reino de Elisabete I. Com o assassinato do príncipe Guilherme de Orange, conde de Nassau, conhecido pela alcunha de “o Silencioso” (1533-1584), líder dos holandeses, Elisabete foi obrigada a enviar exércitos para ajudar os protestantes dos Países Baixos. Robert Dudley, conde de Leicester (1533-1588), antigo favorito da rainha, chefe da missão, saiu-se vitorioso, tornando-se governador-geral em Haia, o que atiçaria o ódio de Filipe II contra a Inglaterra. É neste contexto que o último ato do drama de Maria Stuart se desenrola.

Depois do acordo de Jaime VI com a Inglaterra, repudiando sua mãe, Maria Stuart decide transferir a linha de sucessão para Filipe II. Consciente do perigo que isso representava, Walsingham elabora um plano maquiavélico para se livrar de Maria de uma vez por todas. Ela é transferida para uma mansão bem mais modesta, sendo então informada de que seus partidários haviam elaborado um plano para enviar cartas para os adeptos de sua causa em Paris e Londres. A rede de informação montada por Walsingham havia plantado agentes duplos entre os aliados de Maria; desta forma, todas as cartas dela e de seus aliados passavam por suas mãos. Depois que evidência suficiente contra ela já tinha sido amealhada, Maria Stuart foi levada para o castelo de Fortheringhay, no norte da Inglaterra, onde em 15 de outubro de 1586 começou seu julgamento, e em 8 de fevereiro de 1587, ela foi executada.

Mesmo antes do julgamento de Maria Stuart, Filipe II já planejava a invasão da Inglaterra com o uso da chamada Invencível Armada. Seu objetivo era triplo: escoltar a frota espanhola das Províncias Unidas (a Holanda Espanhola) até o sul da Inglaterra, iniciando assim a invasão do país a fim de destronar Elisabete; restaurar o catolicismo no país, e debelar os ataques às colônias espanholas na América e às frotas comerciais ibéricas. No entanto, o principal uso da frota marítima de Filipe II era o transporte do ouro das colônias para a Europa a fim de financiar a guerra contra os Países Baixos, não sendo, portanto, navios de guerra. Como eram usados para transportar grande quantidade de mercadoria, eram pesados e pouco ágeis. Walshingham e Leicester, por seu lado, estimulavam piratas como Francis Drake (1540-1596) e John Hawkins (1532-1595) a atacarem os navios espanhóis durante as décadas de 1570 e 1580, com o duplo objetivo de desviar parte do ouro espanhol para os cofres ingleses e diminuir o poderio naval da Espanha. O que essas ações provavam em termos de estratégia é que os navios ingleses eram mais leves, e, portanto, mais aptos para uma batalha naval. Embora batida pelas frotas comandadas por Francis Drake e Charles Howard (1536-1624) na batalha de Gravelines em 28 e 29 de julho de 1588, parte da Invencível Armada conseguiu escapar, mas acabou sendo destruída pelas terríveis tempestades da região das ilhas Hébridas na costa escocesa.

A vitória sobre a Invencível Armada, que era comandada pelo duque de Medina-Sidonia (1550-1605), gerou uma onda de patriotismo em todo país. Todos se uniram em torno da rainha, que passa, então, a encarnar como nunca a imagem andrógina do Príncipe (o rei e a rainha em um único corpo, o pai protetor e a virgem-mãe amorosa de todos os súditos). O gênio de Elisabete foi saber como projetar esta imagem para o seu amedrontado e agitado povo. A própria rainha estaria à frente de seus exércitos caso os espanhóis invadissem o solo inglês: no campo de Tilbury, em agosto de 1588, ela passa em revista suas tropas, tendo Leicester como seu lugar-tenente, a conduzi-la à frente de seus cortesãos a cavalo, seguidos por lanceiros, tambores e pífaros, angariando, assim, uma popularidade que nenhum outro monarca da dinastia Tudor antes dela tivera. Segundo Simon Schama, uma das testemunhas ocula-

res do evento, James Aske, relata que ela apresentava o porte de um rei e de um general sagrado. Elisabete possuiu, como poucos indivíduos poderosos do início do período moderno, agudo senso da importância do espetáculo para a política; mas nenhum outro monarca antes dela teve tanto talento para desempenhar o papel de governante e tanto prazer em fazê-lo.

Mas a propaganda política em torno da eterna beleza virginal da rainha, e o mundo de fantasia criado na corte e na literatura produzida nesta que é considerada a época de ouro da literatura inglesa, os anos de 1590, serviam também, como muitas vezes acontece na história humana, para esconder uma realidade de crise social e econômica. O mito da “Merry England” com suas tavernas cheias de alegres Falstaffs a carnavalizarem as rígidas relações hierárquicas da sociedade inglesa do início do período moderno, a atmosfera árcaica de muita poesia amorosa – obras como *The Fairie Queene* (*A rainha das fadas*), de Sir Edmund Spenser (1552-1599), épico de cunho alegórico que celebrava a dinastia Tudor e homenageava Elisabete, e *As You Like It* (*Como gostais*), comédia romântica de William Shakespeare, ambientada na idílica floresta de Arden – contrastavam com a realidade bem mais prosaica de taxas exorbitantes para custear guerras infundáveis, desemprego em alta, inflação galopante, levantes nas cidades e no campo contra a alta dos preços dos alimentos e a privatização, cada vez maior, das terras que antes eram patrimônio comum, as chamadas *enclosures*. Ao mesmo tempo, a história da Inglaterra é reescrita de modo a enaltecer o ponto de vista segundo o qual a dinastia Tudor era a conseqüência natural do plano divino de criação de uma nação protestante, e de que só ela poderia ter unido os clãs rivais que se digladiaram em guerras civis infundáveis no final da Idade Média. O mito Tudor foi difundido entre a população através de inúmeras peças históricas, entre as quais as de Shakespeare, bastante populares na década de 1590, provando, assim, de forma inescapável, as estreitas e, muitas vezes, perigosas relações entre o teatro e a política. Uma das peças históricas de Shakespeare, *Richard II* (*Ricardo II*), iria representar um importante papel na última crise do governo de Elisabete: o fracassado golpe de estado comandado por Robert Devereux, conde de Essex.

Esta crise de tons altamente melodramáticos teve como causa os fortes atritos entre facções rivais pertencentes aos círculos mais próximos da rainha. Os protagonistas destas rixas eram Robert Cecil e o conde de Essex. Com a morte de William Cecil em 1598, o secretário de Elisabete passa a ser o seu segundo filho, Robert Cecil. Treinado pelo próprio pai e por Walsingham, ele tinha todas as qualidades necessárias para o cargo, tanto que nele permaneceu quando Jaime I subiu ao trono. Em oposição ao temperamento pragmático e diplomático de Cecil, Essex só via uma solução para os conflitos externos, a guerra, tudo o mais lhe parecia desonroso. Pouco antes de morrer, William Cecil afirmou que os lábios de Essex “não exalavam nada além de guerra, matança e sangue”. O último dos favoritos de Elisabete (os outros foram Dudley e Leicester) era um típico cortesão, que sabia muito bem empunhar “do soldado, a espada, do letrado, a palavra” (*Hamlet* III.1); porém, da mesma forma que seus antecessores junto ao coração de Elisabete, ele possuía extraordinário complexo de superioridade.

A vitória sobre a Armada de Filipe II foi só um dos episódios de um conflito muito mais longo: a guerra anglo-espanhola (1585-1604). Impossibilitados de invadir a Inglaterra, os espanhóis aliaram-se aos rebeldes irlandeses, e uma ação armada se torna inevitável. Robert Cecil indica o nome de Essex para comandar a expedição; alguns historiadores acreditam que o verdadeiro objetivo de Cecil era afastar Essex da corte. Este parte para a Irlanda em 25 de março de 1599, saudado, com entusiasmo pela população de Londres. Shakespeare faz referência ao fato no coro do ato V de *Henry V* (*Henrique V*), ao comparar a entrada do vitorioso Henrique V em Londres com o modo como Essex seria recebido em sua volta:

Se o general de nossa imperatriz  
Como é provável, nos chegar da Irlanda  
Com a revolta enfiada em sua espada,  
Quantos não deixariam a cidade  
Pra recebê-lo!

A campanha, no entanto, foi um fiasco. Em desobediência às ordens de Elisabete, Essex retorna da Irlanda, chegando à Lon-

dres em 28 de setembro de 1599. O armistício assinado entre ele e os rebeldes foi considerado indefensável pelo conselho da rainha, e sua volta, uma espécie de deserção. Para piorar a situação, o impetuoso Essex irrompe pelos aposentos da rainha sem ser anunciado quando ela ainda nem se encontrava propriamente vestida. Ele é confinado e mantido em sua propriedade, no norte da Inglaterra, até seu julgamento. Em junho de 1600, ele foi condenado a prisão domiciliar, sendo posto em liberdade em agosto; porém, o monopólio sobre a comercialização de vinhos, sua principal fonte de renda, lhe foi retirado, deixando-o em uma situação econômica bastante difícil. Em 8 de setembro de 1601, a fim de reverter sua sorte, Essex, ajudado por um grupo de seguidores – entre eles, Henrique Wriothesley, duque de Southampton, patrono de Shakespeare – decide invadir o palácio da rainha, e obrigá-la a recebê-lo em audiência. Supõe-se que seu objetivo era forçar Elisabete a proclamá-lo seu herdeiro e destituir Cecil do poder. Na véspera do golpe, Southampton persuadira os atores da companhia teatral de Shakespeare a encenarem *Ricardo II*, a fim de angariar o apoio da população para a causa de Essex, devido à cena de deposição do rei; esperava-se que o responsável pela abdicação de Ricardo II na peça, Henrique Bolingbroke (o futuro rei Henrique IV), fosse associado a Essex (e, conseqüentemente, Elisabete a Ricardo). Talvez os revoltosos tivessem em mente a seguinte passagem da peça, na qual Bolingbroke se dirige ao rei nos seguintes termos:

Henrique Bolingbroke beija de joelhos a mão do Rei Ricardo e envia à sua mui real pessoa a obediência e sincera expressão da lealdade cordial que lhe é devida. Dizei-lhe que vim aqui depor a seus pés minhas armas e minhas forças, desde que meu desterro seja revogado e meus bens me sejam devolvidos; não sendo assim, farei uso de todas as vantagens em meu poder e abaterei o pó do estio, de baixo de aguaceiros de sangue que choverão das feridas dos ingleses trucidados. (III.3).

Não se sabe se o público fez tal associação, o certo é que o apoio da população não aconteceu. Às portas do palácio, Essex foi preso e acusado por Cecil de traição, perdendo a cabeça (desta vez, literalmente) em 25 de fevereiro de 1601.

No outono de 1602, a rainha cai em um estado de melancólica letargia, que não mais a abandonaria. Em 21 de março de 1603, ela assina o documento que torna Jaime VI da Escócia, filho de sua prima e rival, Maria Stuart, o herdeiro do trono inglês, falecendo três dias depois.

### **Jaime I: a perda do consenso**

O que a revolta de Essex mostra a respeito da política inglesa no início do século XVII é que o consenso que Elisabete conseguira manter em torno de sua pessoa não mais existia. Facções rivais iriam travar uma luta de vida e morte para alcançarem o poder, tornando qualquer posição, instável. Prova disso é o fato de que o duque de Southampton, que no final do reinado de Elisabete estava encerrado na Torre de Londres por sua participação na revolta de Essex, com a ascensão de Jaime I, torna-se um dos favoritos do rei.

O novo soberano, a fim de conseguir apoio político e uma fonte de renda para a Coroa, faz uso durante todo o reinado da venda de um número bastante elevado de títulos nobiliárquicos. No ano da morte de Elisabete havia 55 títulos de nobreza; em 1608, cinco anos após o começo do reinado de Jaime I, eles já eram 81, chegando a cerca de 120 por volta de 1625.

Embora a Conspiração da Pólvora (Gunpowder Plot), em 5 de novembro 1605, – no qual rebeldes católicos tentaram explodir o Parlamento e matar o rei, sua esposa, e o príncipe herdeiro – tenha levantado sérias suspeitas contra a lealdade ao rei dos seguidores de Roma, a presença de católicos na corte aumentou muito no reinado de Jaime I, devido talvez ao fato de que sua esposa, Ana da Dinamarca, fosse ela própria, católica. Segundo Simon Adams, a rivalidade entre as diversas facções políticas durante a dinastia Stuart ganha, então, coloração religiosa.

A tentativa de Jaime de estabelecer uma aliança com a Espanha através do casamento de seu filho Carlos com uma princesa da casa dos Habsburgos também fracassa, e o Parlamento força o rei a unir-se a Luiz XIII (1601-1643), da França, casando o herdeiro do trono

com a princesa Henrietta Maria (1609-1669), irmã do rei francês.

Mas o principal conflito vivido por Jaime foi a sua visão do papel do governante, que contrastava radicalmente com a que estivera vigente na Inglaterra desde a promulgação da Magna Carta, em 1215. Para Jaime, o rei governava por decreto divino, sendo o Parlamento nada mais do que uma de suas cortes. Entre os políticos, no entanto, principalmente os da Câmara dos Comuns, aceitava-se a idéia de que o rei governava por contrato, que os direitos do Parlamento eram sacrossantos, e que, em troca de subsídios, o rei deveria levar estas idéias em consideração ao traçar suas políticas. Os conflitos cada vez maiores entre o rei e o Parlamento, unido às irresponsáveis políticas econômicas de Jaime I e Carlos I, seu sucessor, levaram a Inglaterra à Guerra Civil, em 1642, e à execução de Carlos I em 1649.

## **bibliografia**

---

ADAMS, Simon. "Government and Politics 1553-1625: Crown, Church and Parliament". In: HAIGH, Christopher (ed). *The Cambridge Historical Encyclopedia of Great Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge University press, 1996, pp.155-160.

ANDERSON, Perry (1974). *Linhas do Estado Absolutista*. Trad. José Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHASTENET, Jacques (1953). *A vida de Elizabeth I, da Inglaterra*. Trad. José Saramago. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

FRASER, Antonia. *As seis mulheres de Henrique VIII*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento e Silva. Rio de Janeiro: Record, 1995.

HAIGH, Christopher (ed). *The Cambridge Historical Encyclopedia of Great Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MORRILL, John (ed). *The Oxford Illustrated History of Tudor and Stuart Britain*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1996.

SCHAMA, Simon. *A History of Britain: At the Edge of the World? 3000 BC – AD 1603*. London: BBC Worldwide Ltd, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

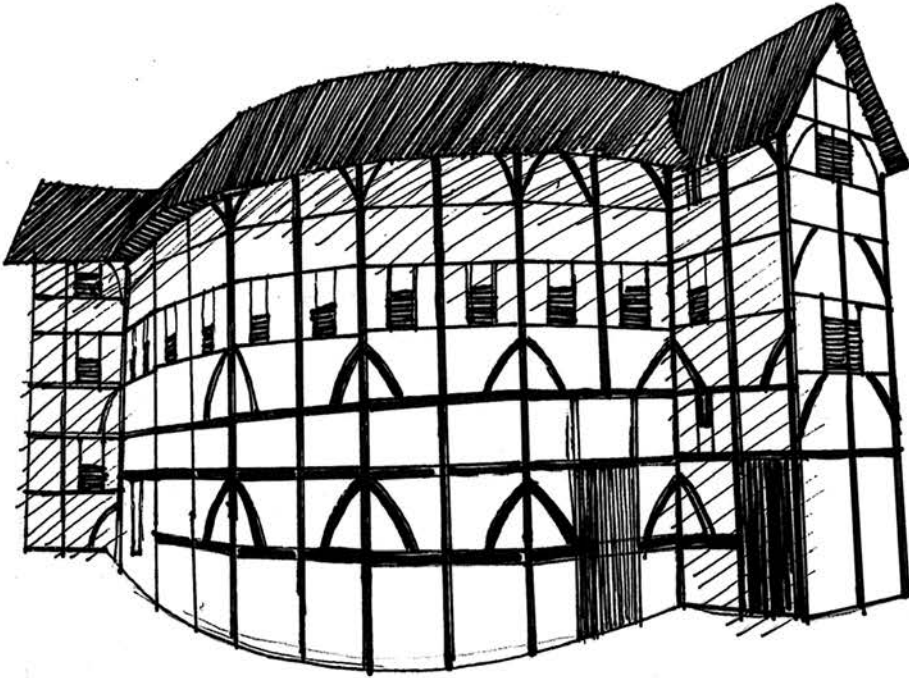
SHAKESPEARE, William. *Ricardo III e Henrique V*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e Barbara Heliadora. Rio: Nova Fronteira, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Obras Completas. Dramas históricos/ Obras líricas*. vol. 3. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.



## OS TEATROS NO TEMPO DE SHAKESPEARE

Barbara Heliodora



A forma do teatro elisabetano é diferente de tudo o quanto se criou de espaço cênico antes ou depois dele, tendo nascido, como o “corral” espanhol – a forma que mais se aproxima dele – da experiência e das necessidades do ator. Quando, ainda no século XIV, os primeiros artesãos que tomavam parte em espetáculos religiosos resolveram se tornar profissionais de teatro, eles aproveitaram, da tradição dos “ciclos” religiosos, o uso das carroças (chamadas *pageants*, palavra até hoje usada para carro alegórico) que serviam de palco, passando a usá-las também como transporte e camarim, quando não de abrigo.

Abandonando as corporações que apresentavam os clássicos ciclos bíblicos, os novos “atores”, ainda simples saltimbancos – “homens sem amo”, como eram chamados por não pertencer a nenhuma organização estabelecida – foram proibidos de apresentar textos religiosos, o que os privava do repertório já conhecido. Essa proibição, no entanto, teve a grande vantagem de tornar indispensável o aparecimento de novos autores, pois só um repertório variado permitiria ter duas ou três noites de espetáculo em um mesmo local. A par disso, é claro, os atores e o espetáculo também precisaram ser aprimorados, já que a atividade teatral perdia a platéia cativa das comemorações religiosas, e passava a viver, como até hoje, da bilheteria.

Aos poucos esses primeiros mambembes descobriram que o melhor lugar para encontrar um grupo já reunido (e ao qual mais pessoas poderiam ser atraídas) e onde poderiam pôr à venda seu produto artístico eram os pátios internos das hospedarias, via de regra, construídas como um quadrilátero, com um único portão de entrada para o pátio interno, onde os hóspedes podiam guardar suas carroças e carruagens quando ali pernoitavam; a grande vantagem era que sendo a entrada única, o portão permitia a cobrança de ingressos para o pátio. Na parede oposta ao portão de acesso, o grupo de atores encostava sua carroça, que se transformava em um palco um tanto elevado do chão e, portanto, fácil de ser visto por todos os que ficavam de pé no recinto.

É preciso esclarecer que em Londres ao tempo de Shakespeare a população já chegava a quase 200 mil habitantes; as numerosas hospedarias desempenhavam papel importante na vida social e econômica da cidade, nos negócios como nas diversões, correspondendo aos hotéis, restaurantes e clubes dos tempos modernos, além de atraírem todos aqueles que queriam se divertir.

Dos pátios das hospedarias para o teatro a céu aberto a distância não foi muito longa. O primeiro edifício feito especificamente para ser uma casa de espetáculos foi o construído pelo ex-carpinteiro James Burbage (1531-1597), que passara a dono de companhia teatral. Em 1576, ele arrendou a Giles Allen (m.1608), pelo período de vinte e um anos, um terreno em Shoreditch, ao norte

de Londres, fora dos limites da cidade e, portanto, livre do controle dos puritanos administradores municipais, para quem o teatro, como qualquer outro divertimento, era um pecado sem perdão.

Para criar seu teatro, Burbage fez uso do esquema usado nos pátios das hospedarias onde normalmente os atores se apresentavam. Ao construir em 1576 o “Theatre” (não havendo outro, esse nome bastava), Burbage introduziu algumas alterações cruciais para o desenvolvimento do teatro elisabetano: o espaço cênico propriamente dito foi bastante ampliado e parcialmente protegido por um telhado; na estrutura do prédio em si, por trás do espaço antes ocupado pelas carroças, foi criado um novo espaço, que veio a ser chamado de “palco interior”, com uma porta a cada lado e camarins; o resto do quadrilátero abrigava dois ou três níveis de arquibancadas, onde pagavam mais caro os que preferiam sentar-se durante o espetáculo, ao invés de permanecerem em pé em torno do palco, como acontecia nas antigas hospedarias; para não desperdiçar espaço, acima do palco interior havia um outro espaço igual, chamado palco superior; e, em outro nível, ainda acima, ficava o espaço para os músicos. A forma foi mais do que bem sucedida, e um ano depois já havia sido construído outro teatro, o “Curtain” (1577).

As hospedarias, contudo, não haviam sido abandonadas. As companhias teatrais, que se multiplicavam, muitas vezes se apresentavam nos espaços criados para aquela atividade particularmente cruel chamada “bear baiting” (que se poderia traduzir como “provação de ursos”, pois se “bait” quer dizer isca, “baiting” é provocar, perseguir), na qual um pobre urso era preso por uma coleira e uma corrente a uma estaca no centro de uma arena, para se defender como podia de toda uma matilha de cães famintos que eram soltos ali para atacá-lo. Ainda até 1614 aparece documentação do teatro “Hope” servindo tanto para a apresentação de peças quanto para ursos.

Burbage teve razão em procurar uma “liberty”, ou seja, uma área livre da jurisdição do governo municipal, já que pouco depois da construção do “Theatre” foram fechados vários locais onde se realizavam espetáculos, inclusive três pátios de hospedarias: o da

“Cross Keys”, o da “Bel Savage” e o da “Bull”. Ao que parece, no entanto, esse fechamento foi apenas temporário, pois os três nomes ainda continuaram por muito tempo a serem ligados à apresentação de espetáculos teatrais.

Apesar das semelhanças, os aprimoramentos do edifício teatral para os espetáculos foram muitos, e sem o que seria difícil que a dramaturgia elisabetana pudesse florescer com a liberdade que efetivamente teve: em primeiro lugar, é claro, fica o fato de o espaço cênico ficar contido em si, isto é, os atores entravam e saíam do palco pelas duas portas laterais ao fundo do palco exterior, aparecendo e desaparecendo, portanto, de um mundo misterioso e desconhecido que hoje nós chamamos de bastidores. Com um público habituado às carroças do teatro medieval, toda a estrutura do palco continuava a ser neutra, mas imaginativamente transformada nos mais diversos lugares graças às informações inseridas no diálogo. Se necessário, sempre havia a possibilidade do uso de uma ou duas cadeiras, ou de uma mesa, ou de algum arco florido que representasse um jardim. Mas, o importante mesmo era o palco poder ser qualquer lugar e, de uma cena para outra, ser possível passar da Inglaterra para a França, como nas peças históricas, da Sicília para a Boêmia como em *Conto de inverno*, ou passar por Roma e todo o Mediterrâneo oriental como em *Antônio e Cleópatra*. Vinte anos depois de o palco superior ser instalado no “Theatre”, ele inspira a cena de amor na qual Julieta fica no palco superior e Romeu no palco exterior, embaixo. O palco superior também poderia ser a muralha de Harfleur, em *Henrique V* ou o monumento em que se esconde Cleópatra em *Antônio e Cleópatra*. O alçapão que havia no palco exterior permitia que Ofélia fosse enterrada bem como que o Fantasma do pai de Hamlet gritasse de lá, assustando a todos.

A forma do palco e a dramaturgia foram mutuamente enriquecedoras: por vezes, as facilidades do palco permitiam ao autor ousar mais em seu texto, por outras, o texto provocava alguma extensão no aproveitamento do espaço cênico, ou seu aprimoramento. Algumas hospedarias continuaram a ser usadas para espetáculos de teatro até o início do século XVII, mas não podemos esquecer que algumas delas foram modificadas a fim de se transformarem em teatros, sendo às vezes chamadas de uma coisa,

outras vezes de outra. Um levantamento iniciado por John Stow (1525-1605) e continuado por Edmund Howes (m.1640) é a melhor documentação que se tem sobre o número de teatros de Londres entre 1576 e 1642, e sobre o fechamento e destruição desses teatros pelo governo puritano da *Commonwealth*. Lê-se no dito levantamento que o Salisbury (1629) é o décimo sétimo “palco ou sala de espetáculos comum” que apareceu nos últimos sessenta anos em Londres e seus subúrbios, a saber, cinco hospedarias transformadas em casas de espetáculos, um rinha para briga de galos, a escola de canto de “St. Paul”, a do antigo mosteiro “Blackfriars” e a do mosteiro “Whitefriars”, a última a ser construída em 1629. As que não são citadas por nome são as construídas especificamente para serem teatros, porém, podiam também ser usadas para “bear baiting” e para campeonatos de esgrima, havendo ainda uma, mais antiga, em Newington Butts.

O teatro “Hope” parece ter sido o anteriormente chamado “Bear Garden”. O misterioso teatro de Newington Butts ficava a cerca de 1,5 km ao sul do “Globe”, sendo usado pela companhia dos “Homens do Lorde Strange” (Lord’s Strange Men) em 1592, e tanto por essa quanto pela dos “Homens do Almirante” (Admiral’s Men) em 1594, não restando outras informações a seu respeito.

Os teatros públicos, que eram oito, foram construídos na seguinte seqüência: o “Theatre” (1576), o “Curtain” (1577), o “Rose” (1587), o “Swan” (1597), o “Globe” (1599), o “Fortune” (1600), o “Red Bull” (c.1606) e o “Hope” (1613). À medida que o tempo passava, os teatros iam ficando cada vez mais elaborados e confortáveis, e o destino do primeiro deles, o “Theatre”, serve bem para ilustrar essa evolução. A estrutura do “Theatre”, de 1576, era bastante simples. Mas, vinte e um anos depois, o arrendamento da terra acabou e, segundo o contrato inicial, em não havendo renovação do contrato, o proprietário do terreno ficaria com o que ali houvesse sido construído. Giles Allen, o dono do terreno, naturalmente, não tinha o menor interesse na renovação, e fez corpo mole nas tratativas; aconteceu que ele teve que fazer uma pequena viagem e, durante sua ausência, os integrantes da companhia fizeram um mutirão e levaram toda a madeira que puderam para um novo terreno que haviam arrendado, na margem sul do rio Tâmis. Como

outros teatros, em particular, o “Fortune”, já tinham sido construídos com mais luxo e recursos técnicos, os Burbages sabiam que sua nova sede tinha de ser uma concorrente digna; para isso, era preciso muito mais do que o material do “Theatre”. Para angariar fundos, foi organizada uma nova empresa, com dez cotas, cinco das quais ficando em mãos dos Burbages e as outras cinco sendo vendidas a membros fiéis da companhia. Um desses se chamava William Shakespeare que, com isso, tornou-se a única figura, de todas que aparecem no período elisabetano, a participar do teatro em todos os seus aspectos: autor, ator, sócio da companhia de atores e, agora, sócio da casa de espetáculo. Assim nasceu o famoso “Globe”, inaugurado em 1599, com a apresentação de *Júlio César*.

É preciso acrescentar aos nomes já citados, outros locais, que a este ou aquele momento, são mencionados como casas de espetáculo: “Paul’s Singing School”, “Blackfriars” e “Salisbury Court”; e o “Cockpit” (também chamado de “Phoenix”). Todos esses teatros, é preciso lembrar, apesar de se encontrarem localizados dentro da cidade, escapavam à sua jurisdição; o “Cockpit” também escapava a essa jurisdição por ter sido construído fora dos limites físicos da cidade em 1617, a fim de evitar os excessos dos puritanos, como já foi mencionado.

Todos eles enfrentavam um outro problema, dentro ou fora da cidade: o das epidemias de peste. Desde que esta aparecera no mundo em 1348-50, quando matou um terço da população da Europa, a peste permanecera endêmica no continente, com recorrentes crises epidêmicas; entre a impotência e o medo, a doença era uma verdade incontestável na vida dos europeus e, na Inglaterra, ao tempo de Shakespeare, já havia uma lei que determinava o fechamento de todos os locais de reunião pública cada vez que o número de mortes ultrapassasse 30 por semana. Isso, por exemplo, tornaria totalmente plausível para o público o fato de a carta de Frei Lourenço não chegar às mãos de Romeu porque o portador fora impedido de continuar sua viagem após entrar em uma casa com um caso de peste ou até mesmo de suspeita, apenas.

Os chamados teatros públicos tinham como característica principal serem todos construídos em torno de um pátio central, onde

ficava o palco exterior e o espaço livre para os espectadores que pagavam menos (geralmente um *penny*) para assistir o espetáculo de pé. O teatro elisabetano foi criado de forma diferente de todos os outros que apareceram antes ou depois dele, e é indispensável lembrar que Londres foi a única cidade naquela época a ter edifícios erigidos com o objetivo de serem casas para espetáculos dramáticos. Todas as gravuras da época incluem os teatros com tanto destaque quanto o dado, por exemplo, à Torre de Londres ou à Catedral de St. Paul. É bem possível, aliás, que a sensação de permanência, de ser parte integral da cidade, seja responsável pela ausência de documentação específica sobre esses teatros tão originais e tão típicos de uma época. Enquanto os teatros se multiplicavam em Londres, o único edifício teatral construído no continente durante a vida de Shakespeare foi o Teatro Olímpico de Vicenza, na Itália, iniciado por Andrea Palladio (1508-1580) e concluído por Vincenzo Scamozzi (1552-1616) alguns anos mais tarde.

A ausência de gravuras especificando e detalhando o teatro elisabetano se tornou catastrófica quando, em 1642, Oliver Cromwell, líder da *Commonwealth*, ordenou o fechamento e a destruição de tais “antros do demônio”, como ele e todos os puritanos consideravam os teatros. As formas do palco e do teatro elisabetano são completamente perdidas até as pesquisas que foram iniciadas nos últimos anos do século XIX e desenvolvidas ao longo do século XX. Juntando pequenas doses de informações espalhadas em milhares de documentos que cuidavam basicamente de outros assuntos, foi possível, finalmente, chegar a algumas conclusões a respeito da forma desse teatro tão ligado a tudo o que foi escrito entre 1580 e 1642.

As referências da época fazem crer que o “Theatre”, o primeiro edifício teatral e o mais diretamente influenciado pelo pátio das hospedarias, fosse quadrado. A forma mais comum para os vários outros teatros construídos nos anos seguintes era circular ou octogonal, com a estrutura de madeira e paredes de argamassa, como a maioria das casas da época. O palco e as arquibancadas que cercavam o pátio eram de madeira. Um dos principais aspectos do teatro elisabetano, no entanto, era o ser ele a céu aberto. Assim como anteriormente acontecia com as peças religiosas, tam-

bém nas atividades profissionais os espetáculos eram apresentados à luz do dia.

O teatro de então era totalmente anti-realista e dependia de uma série de convenções, todas elas oriundas dos séculos de teatro religioso: se era à noite que se passava uma cena, o fato era incluído no diálogo, e se necessário alguém carregava uma tocha. A vantagem do espetáculo a céu aberto era o de toda a platéia poder ver todos os espaços cênicos com facilidade, enquanto a ausência de cenografia deixava para o texto a localização da ação. Comparando essa configuração com os ambientes fechados, em palácios, que abrigavam os espetáculos na Itália – e que eventualmente vieram a ser transformados no que conhecemos como teatro italiano – é que se torna possível compreender as diferenças mais radicais entre a dramaturgia elisabetana e a neoclássica italiana e, um pouco mais tarde, a francesa. No ambiente limitado, iluminado por tochas, e com cenários pintados em perspectiva, a opção continental foi usar elencos reduzidos, escolhidos cuidadosamente para cumprir as exigências da ação, concentrando em uns poucos a representação das atividades humanas. No palco elisabetano, iluminado pela luz do dia e sem cenários, apenas dotado de áreas diferentes e um número considerável de acessos (as duas portas principais a cada lado do palco exterior, o alçapão, portas de acesso ao palco interior e ao palco superior, e mais outros alçapões no teto, por meio dos quais era possível baixar deuses, fantasmas, visões, etc.), tudo era possível, desde que o diálogo atingisse a imaginação do espectador.

A grande maioria das peças do francês Jean Racine (1639-1699), por exemplo, têm sete personagens: uma tem seis, duas têm oito, e só *Esther* (1689) e *Athalie* (1691), escritas para a escola de meninas patrocinada por Mme. de Maintenon é que chegam a 11 e 12 personagens. Em Shakespeare, o menor número de personagens é 14 e o máximo 38, sem contar a figuração. Isso resulta em caminhos diversos, com os elisabetanos apresentando uma amostragem muito mais ampla do espectro social.

Foi por desconhecerem completamente a forma do palco elisabetano que os críticos (até mesmo ingleses) dos séculos XVII e XVIII afirmavam que Shakespeare não sabia escrever para o te-



atro e, principalmente, não tinha o famoso “bom gosto” dessa época de monarquias absolutas, pois apresentava em cena personagens e situações embaraçosas para os que viviam de se fazer requintados e diferentes do resto do mundo.

O palco de Shakespeare tinha vantagens notáveis. Era neutro e flexível, o palco exterior servindo tanto de praça quanto de campo neutro, não definido; o palco interior, que podia ser separado do exterior por uma cortina, servia para cenas de localização muito exata, como salas de trono (pois nele podiam ser colocados e removidos os “tronos” enquanto a cortina estivesse fechada). O palco interior seria igualmente útil para cenas breves, de poucas pessoas; com a alternância do espaço se indicava mudanças de local ou de tempo. Em *Henrique V* o prefeito de Harfleur fala do palco superior, representando as muralhas da cidade, para dialogar com o vitorioso Henrique; em *Antônio e Cleópatra* o agonizante Marco Antônio é literalmente içado para o palco superior, onde Cleópatra, com medo de ser presa por Otávio César, se refugiara.

Nas edições mais recentes das obras de Shakespeare e outros elisabetanos são incluídas rubricas que foram deduzidas pelos editores, de informações dadas no diálogo. Essas vêm sempre entre colchetes, a fim de que o leitor saiba que são obra do editor. Em *Cimbeline*, no entanto, há uma famosa rubrica que é de época e que deixa claro até que ponto quem fazia teatro naquele tempo confiava na imaginação do espectador:

*Entram LUCIUS, LACHIMO e o Exército Romano por uma porta, e o Exército Britânico pela outra: LEONATUS POSTHUMUS os segue, como um pobre soldado. Eles atravessam marchando e saem. Depois tornam a entrar, em uma escaramuça, LACHIMO e POSTHUMUS: ele vence e desarma LACHIMO, e depois o deixa.*

Dois exércitos entrando por portas laterais opostas eram representados por apenas dois ou três figurantes adentrando o palco de cada lado, cabendo ao público imaginar o resto.

Mais interessante, ainda, é outra rubrica, também de época, que representa um sonho de Leonato:

*Música solene. Entram (como em uma aparição) SICILIUS LEONATUS, pai de Posthumus, um velho, equipado como um guerreiro, guiando pela mão uma velha matrona (sua mulher, e mãe de Posthumus) com músicos à sua frente. Então, depois de outra música, seguem os dois jovens LEONATI (irmãos de Posthumus) com os ferimentos dos quais morreram na guerra. Eles circulam em torno de Posthumus enquanto ele dorme.*

Seguem-se cerca de sessenta linhas em verso, durante as quais Júpiter é invocado e então vem a nova rubrica:

*Entra Júpiter, sentado sobre uma águia; ele arremessa um raio. Os Fantasmas caem de joelhos.*

A rubrica exemplifica bem o uso dos alçapões no teto. Depois de dizer ao que vem, Júpiter é novamente guindado para o “céu”, como era chamado o conjunto que cobria o palco.

A leitura atenta das peças informa sobre ações: por exemplo, no reencontro entre Cordélia e Lear, ela diz “Mas de joelhos, não!”, o que implica em Lear se ter ajoelhado para dirigir-se a ela; como essa, são centenas as indicações de ações que o texto fornece.

Até a morte de Elisabete I, em 1603, a companhia dos Burbages, em que Shakespeare trabalhava, durante o reino dela, fora conhecida como “The Lord Chamberlain’s Men”, por ter como patrono dois lordes Hunsdon, pai e filho, primos da rainha, ambos tendo ocupado o posto de Lord Chamberlain. Quando James I assumiu a coroa, ele promoveu o grupo a “The King’s Men”, sob o seu próprio patrocínio. Os tempos haviam mudado, a época heróica da formação da Inglaterra como nação de primeira linha estava completada, e a corte do primeiro Stuart ficou mais requintada e superficial. Apareceram com isso os novos teatros privados, em ambiente fechado, que davam espetáculos à noite e custavam bem mais caro do que os teatros públicos. Mesmo antes da morte da rainha, os Burbages já haviam arrendado um espaço de um dos antigos mosteiros fechados por Henrique VIII, o “Blackfriars”, mas só com o novo rei é que foi obtida a licença para o novo tipo de espetáculo, que determina por sua vez uma nova dramaturgia, em grande parte dominada por John Fletcher (1579-1625), o sucessor de Shakespeare como principal autor da companhia.

Quem ocupava esses palcos? Na verdade, os grandes teatros públicos em Londres só se tornaram tão numerosos e elaborados graças ao trabalho constante dos atores profissionais e, principalmente, ao fato de estes se haverem organizado como profissão e como companhias. Se quando Shakespeare nasceu a maior garantia de sobrevivência ainda estava no patrocínio de algum nobre, ao longo de sua vida os atores foram adquirindo um lugar mais respeitável na estrutura social da cidade, alguns deles tendo ficado ricos, outros muito famosos e outros ainda, como o próprio Shakespeare, conseguindo ganhar o suficiente para levar uma vida razoavelmente confortável, e mesmo conquistar a posição de “gentleman”, literalmente “homem gentil”.

O ator, que fora respeitado na Grécia, ficou desmoralizado em Roma, quando os palcos foram ocupados por quase-escravos, que acompanharam tão de perto a devassidão dos últimos tempos do Império que a Igreja Católica, que começava a ter considerável importância, excomungou não só os atores como também suas famílias. Durante a Idade Média a própria Igreja é que fez renascer o teatro, que usava para fins didáticos e comemorativos, com atores amadores; quando alguns desses resolveram simplesmente fazer teatro, foi grande a luta pela profissionalização e a respeitabilidade. Afora esses espetáculos religiosos o que havia eram malabaristas, mímicos, treinadores de animais e, só a partir do século XIV, é que, aos poucos, os atores vão conseguir dar os primeiros passos para sua organização.

Por volta de 1500 começam a aparecer as primeiras “companhias”, que então eram formadas por três ou quatro atores e um ou dois adolescentes para os papéis femininos; sua rotina era a de uma temporada em Londres em alguma das hospedarias, durante a primavera, seguida de um verão totalmente ocupado por excursões pelo país afora, representando em qualquer local em que fosse possível reunir um público e improvisar um palco: em muitas ocasiões apresentavam-se nos palácios dos nobres que passavam o verão no campo; outras vezes, até mesmo na praça da aldeia, se nada melhor pudesse ser encontrado.

A primeira etapa, como já dissemos, foi conseguir o patrocínio

de algum nobre, para passarem a ser “seus homens” e não mais os “homens sem amo” que não tinham lugar na fúria classificatória medieval. Esse patrocínio só foi legalizado por um estatuto de 1572, porém a prática já começara muito antes; o estatuto, contudo, foi um grande estímulo e o número de companhias profissionais cresce a partir de então, como também cresce o número de espetáculos apresentados na corte. Várias companhias se apresentavam nas duas épocas em que havia tais festivais, o Natal e o período logo antes da Quaresma (o mesmo do carnaval). Começa também a haver uma ligação mais sólida entre autores e companhias, com o fim de levantar o nível dos espetáculos. Entre 1572 e 1582 se apresentaram na corte os “homens” do Conde de Leicester, do Lorde Camerlengo, do Conde de Warwick, do Conde de Sussex, do Conde de Derby e do Lorde Howard; os atores já haviam caminhado bastante desde o tempo em que eram apenas saltimbancos.

Mas a maior vitória veio com a construção dos teatros, fora dos limites da cidade, vale a pena insistir, onde as garras dos puritanos não podiam alcançá-los, embora sua pressão fizesse com que fossem fechadas as hospedarias onde eram apresentados espetáculos.

A corte, por outro lado, sempre ficou do lado dos atores, e um grande acontecimento foi a criação de um grupo de atores escolhidos por sua qualidade, que recebeu o nome de “Her Majesty’s Players”, que não só passaram a usar o uniforme dos “grooms of the chamber” (funcionários menos graduados da casa civil), como também a receber salários regulares. Embora a nova companhia não recebesse tratamento muito diverso das outras para apresentações na corte, o título abria muitas portas durante os meses de excursão.

A organização profissional ficou muito nas mãos dos donos dos teatros que, em casos como a companhia para a qual Shakespeare escreveu a partir de 1594, alugava o teatro à sua própria companhia, formada por um grupo de cotistas. Foi na condição de cotista que Shakespeare entrou para a “Lord Chamberlain’s Men”, quando os teatros reabriram depois de quase dois anos fechados por causa da peste. A companhia tinha um pequeno grupo

de atores sob contrato permanente, e outros eram empregados conforme as necessidades de cada montagem.

A organização das companhias tem um outro aspecto interessante, o do treinamento dos atores. As escolas de meninos cantores devem ter servido de molde, também, mas as companhias profissionais levaram para o teatro o sistema de treinamento de todas as outras profissões, e os jovens que pensavam em vir a ser atores entravam para a companhia como aprendizes e, enquanto não mudavam de voz, faziam os papéis femininos, já que no teatro elisabetano não havia atrizes. Vale a pena sugerir aqui a razão para esse fato: quando o teatro renasceu pela mão da Igreja Católica, todas as pequenas peças bíblicas eram apresentadas por monges. Acontece que na França, como na Espanha, ao sair da Igreja as peças passaram a ser apresentadas por irmandades, e com isso as mulheres passaram a integrar os elencos; já na Inglaterra, da Igreja a apresentação das peças bíblicas passou para as guildas, ou corporações de ofício, e por isso mesmo continuaram a ser apresentadas só por homens, já que não havia ofícios femininos organizados.

A tradição foi simplesmente preservada com o advento das companhias profissionais: como o teatro que faziam era realmente anti-realista, era tão aceitável um ator inglês fazer o papel de uma mulher quanto o fazer de um rei dinamarquês ou de um general mouro, já que tudo era parte de um conjunto de convenções respeitadas por todos.

Não se poder falar dos teatros ao tempo de Shakespeare sem mencionar um movimento que abalou, e muito, as companhias profissionais: trata-se das companhias de atores meninos, uma espécie de conseqüência ou continuação das muitas escolas de meninos cantores que se apresentavam em igrejas e palácios. Os meninos, é claro, não tinham condições de ser tão bons atores quanto os seus concorrentes adultos, mas por isso mesmo foram escritos para eles textos de grande beleza lírica, com muitos números musicais e efeitos visuais. A concorrência foi suficientemente forte para que o problema seja discutido por Hamlet com os atores que visitam a corte de Elsinore.

Que platéia freqüentava os teatros públicos? É difícil conceber um público mais variado: o *pit*, a área em torno do palco, ficava cheio de homens e rapazes. Nas galerias, principalmente na inferior, podia ser visto um número considerável de mulheres, em sua maioria, bem pouco respeitáveis. Nos camarotes, alguns cavalheiros, estudantes de direito ou advogados, e no camarote dos lordes por vezes era possível encontrar o jovem conde de Southampton e um grupo de amigos vestidos de maneira extravagante ditada pela última moda. Na verdade, em peças de vários autores há referências pouco elogiosas aos freqüentadores dos teatros. Em *Hamlet* fica dito que os *groundlings* (isto é, os que ficavam em pé no chão, em torno do palco avental), “na maior parte não são aptos a nada a não ser mímicas inexplicáveis e barulho”. Philip Massinger (1583-1640) reclama “daqueles que só apreciam danças e obscenidades” e John Webster (c.1580-1634) se queixa que “a maioria das pessoas que entra num teatro lembra os asnos ignorantes que, visitando uma livraria, não procuram livros bons, mas apenas livros novos”.

A verdade, no entanto, é que a freqüência aos teatros era surpreendente. Havia muitas vezes em que cinco ou seis teatros apresentavam espetáculos ao mesmo tempo, o que – dado o tamanho das casas, freqüentemente abrigando duas mil pessoas – significava que em uma cidade que não chegava a 200 mil habitantes, em uma semana, cerca de 30 mil pessoas iam ao teatro. O teatro era muito popular e freqüentado por todas as classes. Se a entrada geral era um *penny*, quem quisesse sentar-se nas arquibancadas pagava mais um, enquanto pelos poucos camarotes ou por um banquinho no próprio palco pagava-se ainda mais.

Pelo *pit* transitavam vendedores de castanhas e frutas, mas também não faltavam os batedores de carteira. E, ao que parece, o público que ficava em pé tinha certa preferência por cenas violentas, que muitas vezes aparecem mais para o final das peças, quando os espectadores já poderiam estar cansados. Nos primeiros anos de esplendor do teatro elisabetano, o público era quase que exclusivamente masculino; depois de um certo tempo, não só as mulheres de vida duvidosa mas também as mulheres dos bem sucedidos comerciantes começaram a freqüentar o teatro com regularidade.

A divulgação dos espetáculos era feita por meio de panfletos pregados em árvores, contendo o título da peça e o nome do teatro, porém sem qualquer informação sobre tema ou elenco. Na verdade, o teatro vivia um momento privilegiado: não havia museus, não havia concertos, não havia jornais ou revistas, e o teatro era a caixa mágica onde se podia ouvir histórias sobre aventuras, descobertas, lugares remotos, que atendiam a uma sede imensa de informações de toda natureza. Com cerca de cinquenta por cento da população de Londres ainda analfabeta e os livros ainda muito caros, isso era mais um motivo para que o teatro atraísse o público. Um aspecto interessante disso é o fato de muita gente esperar do que via no palco informação real e concreta dos acontecimentos, como se pode perceber pelo número de peças daquele período cujos títulos começam por *A verdadeira história de...*

Pelos mais variados motivos, os teatros londrinos do tempo de Shakespeare eram fonte de alegria, de festa, de informação, trazendo a uma parcela muito grande da população uma experiência cultural e artística incontestável: a sonoridade dos versos, a exaltação das paixões e as crises retratadas eram enriquecedoras em si e propiciavam acontecimentos sociais igualmente preciosos para o aprimoramento do grupo social. Se nesses teatros eram apresentadas peças de Christopher Marlowe (1554-1593), William Shakespeare (1564-1616), Thomas Middleton (c.1570-1627), John Webster (c.1580-1634), John Ford (c.1586-1640) e outros tantos, devemos aceitar que, mesmo sem ter consciência de estar testemunhando uma época privilegiada das artes cênicas, o público estava disposto a aplaudir obras de alto nível.





# SHAKESPEARE E A LÍNGUA E A LÍNGUA E SHAKESPEARE

---

Caetano Waldrigues Galindo

*Para a Liana, que tanto insistiu em me transformar de apaixonado por Shakespeare em especialista em Shakespeare que acabou me convencendo a escrever aqui, e que me forneceu algumas das informações e boa parte do ímpeto por trás deste texto.*



## 1.

Quando falamos da relação de Shakespeare com a língua (talvez até mais do que quando se fala em outros aspectos de sua obra) nos vemos diante de mitos e de monstros de proporções espantosas. Todos sabemos e todos confirmamos a importância monumental que o trabalho de Shakespeare teve não apenas para o teatro, para a cultura, para a literatura do mundo mas, mais

especificamente, para a formação da língua inglesa como nós a conhecemos hoje. No entanto, há uma certa baralha de noções de senso-comum a respeito dessa influência que precisa ser atacada com um mínimo de rigor.

Pois é certo que todo grande escritor terá tido, a seu modo, uma influência na língua em que escreveu. Dada a dinâmica própria da mudança lingüística, podemos dizer que falante algum deixa a língua exatamente como a encontrou. Que dirá aqueles dentre os falantes que dedicaram sua vida e seu talento ao trabalho *com* a língua. Sua lida com as intimidades, com os segredos da potencialidade expressiva das palavras e das construções sempre acaba por legar algumas riquezas novas aos que virão depois deles. É assim que Luís de Camões (c. 1524-1580), Fernando Pessoa (1888-1935), Machado de Assis (1839-1908) e Guimarães Rosa (1908-1971), por exemplo, constituem parte incontornável do português brasileiro de hoje.

Se a língua, para nós, é uma espécie de instrumento (um instrumento que nos permite sermos o que somos e vermos o que vemos), há de sempre haver aqueles que se aplicam não apenas a verificar o que mais se pode fazer empregando tal instrumento, mas sim o que mais se pode fazer para que o instrumento se torne ainda mais poderoso.

Mas há formas e mais formas de ser escritor.

Há os mais voltados à criação de enredos, há os mais preocupados com as questões filosóficas, psicológicas e políticas que exploram, e há aqueles que focam sua mira especialmente sobre a língua. É claro que todos esses elementos hão de estar presentes em alguma medida em todos os autores que consideramos *grandes*, mas as proporções variam de forma inquestionável.

E fica claro, portanto, que aqueles que mais se dedicaram ao trabalho com a língua, forçando seus limites expressivos e criando novas fronteiras, acabarão por ter maior influência direta sobre essa mesma língua. É o caso, para a língua inglesa, de John Milton (1608-1674) ou de Gerard Manley Hopkins (1844-1889).

Mas, muito especialmente, é o caso de James Joyce (1882-1941) e de William Shakespeare (1564-1616).

\*

Até aqui estamos falando sem dados. Influências, sombras, assombrações e poderes. Mas quando nos deparamos com as estatísticas (sempre variáveis e sempre questionáveis), que apontam que cerca de 1700 palavras atualmente registradas nos dicionários de língua inglesa foram *criadas* por Shakespeare é que temos a verdadeira dimensão do problema de que tratamos, e é então que devemos de relativizar bastante todas as comparações com outros autores.

Entrar para o dicionário, afinal, é um tipo de glória bastante raro.

Lewis Carroll (1832-1898), o pai da *Alice*, é o criador de *chortle*, por exemplo. Agora, com Shakespeare, uma mera vista de olhos em uma lista de suas *criações* nos põe defronte de palavras que não só não são raras em inglês (*chortle* não é exatamente pão-de-cada-dia) como são freqüentes mesmo em seus equivalentes portugueses. Coisas como *abuse* e *absolute*.

Então o homem definitivamente inventou a roda.

E é essa a impressão que muitos leitores (e mesmo alguns autores) parecem ter a respeito do papel de Shakespeare na criação do vocabulário inglês.

Para podermos compreender efetivamente essa questão, e dar a Shakespeare o lugar que ele definitivamente merece entre os criadores da língua literária inglesa e, por que não?, da língua inglesa como um todo, temos de, portanto, estabelecer algumas coisas com certo, novamente, rigor lingüístico.

\*

Primeiro de tudo. Quando você quer saber se alguém foi o *inventor* de uma palavra, o que é que você faz?

Vai ao dicionário e verifica o que ele tem a dizer. Mesmo que seja um dicionário baseado na *web*. Não faz diferença. Estamos sempre à cata de uma *autoridade* que defina essa *paternidade* e aniquile qualquer controvérsia.

Pois bem. É preciso, no entanto, lembrarmos que um dicionário não é uma fonte arcana de algum saber místico e irretraçável. Isso vale o mesmo que dizer que eles (os elaboradores de um dicionário) não têm acesso a nada da língua que não esteja disponível também aos falantes. Eles usualmente não podem saber da história secreta de uma palavra mais do que a imprensa possa revelar.

É muito freqüente que o usuário comum de dicionários esqueça um fato muito singelo, que tem conseqüências das mais sérias: os dicionários, como todo e qualquer livro, são um produto cultural, produto de um ambiente histórico, político e ideológico determinado. Mais ainda, eles fazem parte de todo um aparato *normativo* (junto com as gramáticas e as escolas) que pretende em alguma medida dizer o que se deve ou não se deve usar.

Veja só o peso da responsabilidade que muitas vezes entregamos de mão beijada aos autores dos dicionários: afirmar se uma palavra *existe* ou *não existe* na língua que nós mesmos falamos...

Dicionários, além de tudo, são também *filhos* da imprensa. E isso por duas razões distintas. De um lado porque é o contato com textos *escritos* em lugares diferentes, por pessoas diferentes das que ele conhece em seu ambiente mais imediato, que faz com que um indivíduo sinta a necessidade de ampliar seu vocabulário e, mais do que isso, não possa contar com um esclarecimento imediato por parte de quem emite o discurso ou de alguém em seu entorno. Ler é conversar com alguém ausente, afinal. E qualquer dúvida nesse intercâmbio tem de ser solucionada por uma autoridade que não é a do interlocutor, e que tem de estar tão à mão quanto ele deveria estar.

Em alguma medida, se pensarmos em sociedades ainda privadas do acesso a uma imprensa difundida e *barata*, o contato com o vizinho de condado não deixa de ter certas semelhanças com o que hoje sentimos ao entrar em contato com um estrangeiro. São

mundos algo isolados que se tocam. Quanto mais primitivo o ambiente, mais as fronteiras do indivíduo são determinadas pelo alcance de sua voz.

De outro lado, dicionários só podem ser compilados a partir de fontes *registradas*. Mesmo as famosas cartas com que contou a equipe que elaborou o *Oxford English Dictionary* eram fontes escritas, afinal. Pois sem registro, sem fichas, sem consulta e reconsulta não há memória que conceba um dicionário.

O que gera uma primeira distinção que é já das mais importantes.

O que nós entregamos aos dicionários, mesmo nos momentos mais ingênuos, é apenas a autoridade de determinar se uma palavra existe *por escrito* na língua. Ninguém tem como retrair todas as ocorrências de textos escritos de toda a língua, é verdade, mas as possibilidades, neste caso, ainda são muito maiores do que seriam as de monitorar toda e qualquer enunciação oral de todo e qualquer falante.

Além de tudo isso é preciso que se lembre que as palavras quando surgem costumam demorar algum tempo antes de serem registradas por escrito.

Isso é válido mesmo hoje. Pense nas gírias e termos novos que você conhece e na dificuldade de encontrar um deles no dicionário que saiu da prensa no ano passado. Não há como atualizar instantaneamente um dicionário e quando eles vêm a público já chegam ultrapassados. Trata-se de uma briga que os lexicógrafos nem sonham ganhar.

Seja: os dicionários não podem registrar tudo e não podem trabalhar em tempo real. Eles precisam esperar e ver o que fica e o que some. As invenções lingüísticas freqüentemente não passam de invenções e, como vieram, vão embora.

Duvido que alguém com menos de trinta anos se lembre do advérbio *maus*, que muita gente empregou em algum lugar dos anos oitenta.

\*

Sendo assim, o que os dicionários de fato fazem não é exatamente registrar a primeira ocasião em que uma palavra foi *empregada*. O momento em que ela surgiu na boca do seu inventor original. O que eles reconhecem é a primeira ocorrência registrada, comprovavelmente registrada, da palavra. Via de regra, portanto, em um documento escrito.

Assim, se um dicionário dá uma data de *entrada* de, digamos, 1473, para uma palavra, o que ele está dizendo nas entrelinhas é que em 1473, *data do mais antigo uso escrito daquela palavra que até agora podemos encontrar*, ela já era suficientemente comum para poder ser usada em um texto escrito. Ela já devia ser bem velhinha.

Mesmo nós, em contato com montes de gírias e termos novos, temos escrúpulos de usar qualquer um deles, assim sem mais nem menos, em um texto escrito. A própria natureza do registro escrito implica a idéia de permanência: tudo que se cometer no papel (preto no branco) é, por assim dizer, definitivo, e nós não gostamos de correr riscos nessas circunstâncias e, tanto quanto os renascentistas, buscamos empregar apenas palavras que temos alguma certeza de pertencerem a um *fundo comum* do vocabulário do nosso tempo.

Lembre. Todo falante tem presente o fato de que a escrita é uma interlocução ausente. E é melhor não complicar demais a vida do interlocutor com palavras que ele pode não conhecer e pode não ter onde verificar. Melhor não comprometer suas possibilidades de compreensão e melhor não arriscar a imagem que ele forma de nós a partir do texto.

Pois bem.

A ele.

\*

Shakespeare teve o imenso privilégio de encontrar a língua inglesa no momento mais excitante de sua história, do ponto de vista dos escritores<sup>1</sup>. Depois do período chamado de *Middle English* (até

<sup>1</sup> Talvez agora, com o intenso multilingüismo trazido pelos imigrantes tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos se encontre potencial semelhante.

c.1500), muito especialmente depois da obra de Chaucer (1340?-1400), a língua já não era mais apenas uma língua de camponeses e artesãos, já não era mais um instrumento acanhado, que precisasse ser *domesticado* para virar literatura.

E não estou dizendo que o inglês anterior a Chaucer não se prestasse à literatura. Basta ler o *Beowulf*, escrito em torno de 700 a.D., para se ter certeza do contrário. Mas apenas digo que as línguas que não têm uma *tradição* literária foram manuseadas por menos gente criativa, ou têm menos *registros* (escritos, sempre) desses usos criativos. O escritor que dá seguimento a uma *tradição* está, como Isaac Newton celebrenemente declarou de si próprio, de pé sobre os ombros de gigantes.

Ainda, aquele era o primeiro momento em que a língua inglesa passava a ser o instrumento preferencial da vida de corte, da vida da nobreza, o que lhe dava ares e vernizes completamente diferenciados, após anos de domínio do francês, imposto pela conquista normanda de 1066.

Por outro lado, os instrumentos de *repressão* da mudança lingüística (aqueles instrumentos *normativos*) ainda não estavam plenamente desenvolvidos. A escola, afinal, se dedicava ainda especialmente ao latim. Como ilustração, vale lembrar que no Portugal do mesmo período, o português era chamado de *lingoa* e o latim, de *grammatica*, o que dá toda a dimensão da diferença de valoração entre os dois idiomas.

Era ainda como se as línguas européias vivessem uma infância de criança do interior. Soltas na rua. Sem que ninguém se preocupasse muito com elas. Aprendendo muita coisa. O que era ótimo...

Uma outra coisa que não podemos deixar de levar em consideração, embora não constitua um fator tão diretamente lingüístico, é a diferença do ambiente cultural em que se vivia naquele momento.

Nossa cultura, hoje, é marcadamente visual: temos estímulos visuais múltiplos, vigorosos e variados em todo momento de nosso dia. A cultura elisabetana era ainda essencialmente auditiva: oral e aural (a imprensa ainda engatinhava).

E mesmo nessa esfera os estímulos eram menos constantes. Hoje vivemos afundados em música, na rua, em casa, no carro. Mesmo isso era mais raro e mais caro no século XVI. O que acarretava uma espécie de deslumbramento pela *palavra dita*.

Lembre-se, os elisabetanos iam ao teatro assistir (frequentemente de pé e a céu aberto) a duas, três horas de uma representação com cenários praticamente inexistentes, que se sustentava basicamente na palavra. Eles nem diziam que iam ao teatro *ver* ou *assistir* a uma peça. A expressão era *to hear a play*: ouvir uma peça.

Tudo isso resulta em um quadro bastante diferente daquele que fomos acostumados a conceber desde a escola.

Acredita-se, por exemplo, que o primeiro dicionário digno do nome na história da língua inglesa seja o de Robert Cawdrey (*A Table Alphabeticall – Uma tábuca alfabética*), que é de 1604, enquanto que a primeira gramática destinada a uso escolar na Inglaterra data, de fato, de 1586. Além disso, a Renascença (na Inglaterra como em Portugal, por exemplo) trouxe toda uma onda de renovação vocabular a partir de empréstimos diretos e indiretos do latim e do grego (caso daquelas palavras comuns ao inglês e ao português que foram citadas lá atrás), que ampliaram em muito as possibilidades de expressão da língua.

E algumas dessas palavras foram *documentadas* pela primeira vez na obra de Shakespeare.

Mas isso ainda não explica tanta coisa assim.

Por que ele? Dentre tantos outros?

Por que é então que Christopher Marlowe (1564-1593), Ben Jonson (1572-1637) ou John Webster (c.1579-c.1634) não apresentam presença semelhante nas listas de etimologias inglesas se todos engrossaram, grosso modo, o mesmo caldo histórico e cultural?

E é aí que temos de encarar as especificidades shakespearianas; um autor que, já de saída, escreveu muito (muito mais do que Marlowe, seu maior rival, morto aos 29 anos de idade) e que tinha um gosto muito especial por brincar com a língua e forçar-lhe as paredes.



Ele era simplesmente mais capaz que os outros. Como gosta de lembrar Harold Bloom, ele era, candidamente, mais inteligente que todos nós. E virava essa inteligência com gosto e com gozo para o mundo verbal, de que vivia.

Ele realmente inventava mais.

\*

Mas um outro fator que devemos levar em consideração para pôr esses pingos todos em cima dos *is* que lhes são de direito é a própria idéia de *invenção* de uma palavra.

Quando criança, me atormentava profundamente a noção de que jamais alguém poderia inventar uma palavra nova, porque afinal todas as coisas do meu mundo já tinham nome e uma palavra nova, um conjunto de sons que eu inventasse (*peufralemia*, por exemplo) não teria *significado*. Não seria, portanto, uma palavra.

A primeira coisa que podemos considerar, então, é que para inventar uma palavra nova eu preciso, antes, ter chegado a um significado que ainda não tinha como ser expressado, por mais que tenhamos de reconhecer que as discussões em torno da mera possibilidade da existência de um conceito ainda sem nome, de um conteúdo de pensamento que preceda sua expressão, são simplesmente sem-fim. Com licença poética, podemos deixar um pouco de lado a profundidade filosófica.

Mas e daí? Se digo que sofro de uma *peufralemia* porque detectei em mim uma situação que nenhum outro nome descreve, eu não descrevo coisa alguma. Não comunico coisa alguma. Nenhum significado novo. As pessoas vão continuar sem saber, a não ser que eu explique, com palavras já existentes, o que é a tal *peufralemia*.

Daí que usualmente os inventores de palavras se mantêm mais afastados da criação *do nada* de vocábulos virgens. É muito mais interessante utilizar os mecanismos que a própria língua oferece para a ampliação de seu vocabulário, o que leva o autor a trabalhar com *tijolinhos* conhecidos de seu público para construir compreensíveis coisas novas.

Mesmo no caso de palavras criadas aparentemente *ex nihilo* costuma haver referentes retraçáveis, a não ser que elas venham acompanhadas de uma glosa, uma explicação, o que pode mesmo acontecer com alguma freqüência em textos científicos e filosóficos em que o autor diria: *chamo de peufraemia uma condição em que...*

Por vezes é o contexto que sugere imediatamente o significado, em um mecanismo em tudo e por tudo semelhante ao que está em operação quando lemos um texto com uma palavra que pode até ser velhíssima mas que, para nós, é desconhecida, e *deduzimos* seu significado. Assim, se minha filha, brincando de guarda de trânsito aos três anos de idade, me acusa de ter cometido um *desagordimento*, sei que ela pensa em algum tipo de ofensa à lei e à ordem. Se meu primo, aos treze, diz repetidamente que alguma coisa é *tutúvis*, erguendo o polegar, qualquer um entende que se trata de uma avaliação positiva.

No campo literário recente, se você for verificar a palavra *kertwang* em inglês, verá que ela foi criada pelo romancista americano David Foster Wallace (1962- ), que primeiro a empregou como onomatopéia do ruído de um elástico que se solta e, depois, com o sentido de provocar alguém, atazanar, irritar (com aquele elástico?). Ele *inventou* a palavra a partir de uma base sólida (onomatopaica, de imitação de um ruído) e lhe deu uma história, uma migração de sentido. E tudo baseado em um processo que pode ser compreendido, pode ser deduzido pelo leitor.

Os autores que mais *violentam* os limites da língua costumam ser, na verdade, aqueles que melhor compreendem seus mecanismos.

Em outro tipo de formação, o mesmo David Foster Wallace certa vez disse em um texto que uma personagem era *untalkaboutably pretty*. Isso mesmo. Você já viu a dimensão do problema que o tradutor teria de enfrentar. *Infalavelarrespeitamente linda*, ou, abrindo mão da correspondência um para um, *incomentavelmente linda*.

Parece pouco provável que essa palavra vá ter muito uso futuro. Quase certo que ela não venha a entrar no dicionário, tendo no máximo o destino de *bapax legomenon*, uma palavra só registrada uma vez na literatura de uma língua. Mas o que nos interessa aqui

é o fato de que ele criou algo completamente *novo* a partir apenas de mecanismos *legítimos* oferecidos pela língua (e pela escola) a qualquer aluno de quinze anos de idade.

Juntando um prefixo, um radical verbal, uma preposição e dois sufixos ele fez um advérbio. E qualquer falante de inglês bem alfabetizado e bem dotado de boa-vontade pode facilmente compreender o que ele estava tentando dizer.

E é exatamente neste tipo de *invenção*, nada menos *original*, que Shakespeare se destaca. Usar verbos como substantivos, substantivos como verbos, criar advérbios novos a partir de adjetivos, adjetivos de verbos. Ou seja, basicamente desrespeitar as categorias gramaticais.

E aqui é bom lembrar outra particularidade do inglês, uma língua em que a diferença entre um verbo e um substantivo pode ser apenas de função, sem marcas formais. Chão é *floor*. A ameaça, *eu te arraso* (te joga no chão, metaforicamente) é *I floor you*. Além disso, naquele momento o inglês vinha precisamente de ganhar essa maleabilidade, na medida em que as terminações morfológicas (os conhecidos sufixos e desinências do português, por exemplo) tinham caído no *Middle English*.

Havia mesmo um furor de derivação de palavras, de troca de classe verbal, simplesmente porque isso era possível, e agora era fácil. Shakespeare chega mesmo a parodiar esse costume da época, quando Evans, em *The Merry Wives of Windsor* (*As alegres comadres de Windsor*), declara, literalmente, *I will **description** the matter to you* (*Eu vou **descrição-vos** o assunto*, I.1), mostrando que qualquer substantivo poderia sempre ser usado como verbo.

Além disso, montar compostos reunindo, com ou sem hífen, duas palavras pré-existentes, pode gerar palavras novas e bastante ricas, como o exemplo de Foster Wallace acaba de demonstrar.

Não quero ficar me detendo na análise de exemplos pontuais desses processos. Afinal, como se deter diante da plethora de possíveis amostras? O que fazer diante de um simples verso de *Cymbeline* (I.6): *Yes, I beseech, or I shall **short** my **word*** (algo como, *Sim, imploro, ou terei de **curtar** minha **palavra***), onde *word* aparece no sentido de

*elocução* e um idiossincrático verbo *to short* irrompe de forma violentíssima em um mundo em que sua variação mais *mansa* (*to shorten*: encurtar) era conhecida desde o século XV? Ou com o adjetivo *sad-tuned* (*tristafinado?*) que surge logo na abertura de *A Lover's Complaint*?

Mas acho que apenas um exemplo, de uma palavra hoje das mais comuns no inglês contemporâneo, pode mostrar muito bem a habilidade estilística e a íntima compreensão dos mecanismos da língua inglesa demonstradas por Shakespeare.

Da língua, só? Da psicologia humana, diria eu (E tem diferença?). Afinal, na mesma medida em que criar um verso de que as pessoas vão se apropriar durante quatrocentos anos para os mais diversos fins é um claro sinal de compreensão da mente humana, que faz com que aquela frase se torne *útil e poderosa* na mão dos indivíduos mais distintos, criar uma palavra que acabe entrando não apenas para o dicionário, mas sim para o vocabulário cotidiano de uma língua, mostra a acurácia com que ele era capaz de perceber um conceito familiar que, no entanto, poderia se tornar muito mais vigoroso depois de expresso com uma palavra, ao invés de uma longa locução que o definisse.

Todo mundo conhece o poder de um *nome*. Quantas vezes não ganha uma discussão a pessoa que apenas sabe “ah, mas isso é X”.

Nominar é dominar.

\*

O exemplo que tenho agora em mente é a palavra *bloodstained*.

Uma mera *googlada* do termo encontra cerca de um milhão, cento e trinta mil ocorrências na internet, em abril de 2006, ano em que ela provavelmente (a datação das peças de Shakespeare é sempre insegura) completa quatrocentos e dez anos de idade, pois seu primeiro registro na literatura está em *Henrique IV, parte 1*.

Vejamos.

*Blood* e *stain* (*sangue* e *mancha*) são duas palavras muito comuns e

muito antigas, mesmo quando Shakespeare entra em cena. *Stain* tem uma distante origem latina (no verbo *distendere*), mas entra no inglês ainda no século XIV, enquanto que *blood* é legítima cria germânica, e está na língua desde antes do século XII.

Juntar as duas e criar *bloodstain* seria fácil.

Tão direto e desinteressante, na verdade, quanto *criar* a palavra *manchadessangue* em português. Pouco mais que mero invencionismo. E a prova disso é que, mesmo depois do neologismo shakespeariano, a dita *bloodstain* levou ainda mais de duzentos anos para ser usada, sendo registrada só em 1820.

Faltava poder ao conceito, banal, para que ele precisasse de nome novo.

Montar *stained*, tirando um adjetivo de um substantivo (e de quebra abrindo a possibilidade da existência do verbo, como já-já vai ficar claro), seria um pouco menos óbvio. Seria do mesmo grau de inventar em português o adjetivo *armariado* (e de quebra abrir a possibilidade da existência do verbo *armariar*, dada a íntima ligação entre participios passados e adjetivos) para descrever um quarto forrado de armários.

Inventivo, é bem verdade, mas nada genial.

E o adjetivo, *bloodstained*, dando exatamente a noção dessa proporção, surge na língua em 1791, um pouco antes do singelo *bloodstain*.

Que fique claro, portanto, que o ambiente propício para um falante criar de forma indolor o adjetivo *bloodstained* só foi existir de fato no começo do século XIX. No entanto, dando uma rasteira em todo esse processo formiguínhico de desenvolver uma coisa de cada vez, a forma já estava lá desde o final do XVI. Por obra e graça do nosso Bardo.

E, mais, veja o quanto é mais rico o significado desse composto mais violento, desse verdadeiro trabalho de poeta que é a forma *bloodstained*, simplesmente aplicando a ela o teste efficientíssimo que costuma ser o da dificuldade da tradução.

Literalmente nós teríamos *manchadodessangue*, uma coisa meio bárbara e canhestra demais. *Ensangüentado* parece ser melhor, mas, como com frequência se verifica no domínio da tradução, as correspondências não são assim tão diretas.

Se eu cortei um dedo, minha mão está ensangüentada, mas não está *bloodstained*... As mãos de um assassino que cortou a garganta de alguém estão *bloodstained* mesmo que não estejam ensangüentadas, mas também estão *bloody*, que é tradução mais direta para a palavra portuguesa sugerida. Uma narrativa de um combate pode ser *bloodstained*, mas eu pessoalmente teria mais pruridos em dizer que um texto é ensangüentado. Diria talvez sangrento...

Pois que as palavras definem seus significados sempre por oposição. É sempre no delicado jogo de quase-sinônimos que encontramos o lugar, o recorte, a entonação precisa de cada vocábulo.

Em português temos a palavra *mancha* e a palavra *mácula*, ambas provindas, junto com *mágoa* e *malha*, do latim *macula*. Cada uma delas como que se especializou em representar um lado, uma parte do campo semântico completo da palavra latina.

No inglês, onde não houve a geração de toda essa prole, a palavra *stain* traz em seu próprio leque semântico a noção de mácula, o que confere a *bloodstained* toda uma gama de sentidos mais ricos, que se referem à idéia de algo que está não apenas *sujo* de sangue, mas sim *conspurcado*, maculado pelo sangue, onde mesmo a palavra *sangue* é com mais facilidade lida em sentido conotativo: violência.

Por isso é que os usos figurados de *bloodstained* são os mais freqüentes. Precisamente porque a língua já contava com um adjetivo, *bloody*, para cumprir mais ou menos o mesmo papel (e contava com ele desde o longínquo século XII), é que o ouvinte/leitor se vê na obrigação de buscar cores, tinturas, nuances novas na outra palavra.

E isso tudo não fica aqui dito à toa, pois que a palavra *bloody* aparece na mesma fala em que *bloodstained* vem ao mundo, logo antes, como que a deixar bem claras as diferenças: “Who then affrighted with their bloody looks/ Ran fearfully among the trembling reeds,/ And hid his crisp head in the hollow bank/ Bloodstained

with these valiant combatants”. (*Henrique IV, parte 1, I.3*).

O meio, o furor lingüístico do período, pode muito bem explicar porque o público de Shakespeare *aceitava* melhor (e especialmente *aceitava* mais *naturalmente*) o tipo de liberdade que ele tomava com a língua. Assim como essas condições podem explicar o furor neologizante de Sir Thomas Browne (1605-1682) que, aliás, recebe créditos por mais palavras novas do que Shakespeare no *Oxford English Dictionary*.

Mas nada, a não ser a específica genialidade verbal deste autor pode explicar a quantidade de vezes em que ele se deu tais liberdades em seus textos e, acima de tudo, o sucesso que suas cunhagens tiveram, o que apenas vem mostrar que elas foram (ao contrário do que poderia supor o leitor leigo que ainda não tivesse passado pelo começo deste artigo), criadas não de forma arbitrária e autoritária por algum *inventador* de palavras que, por alguma razão, acreditasse estar acima da língua e poder dar-lhe ordens a seu bel-prazer, mas sim por alguém que, muito pelo contrário, conhecia muito bem as manhas e as exigências de sua língua. Trabalhava *com* essa língua, ampliando suas possibilidades, baseado em suas mesmas possibilidades.

E tudo isso junto, apenas tudo isso junto, é que pode explicar as mil e setecentas palavras com o carimbo de paternidade de William Shakespeare e sua presença incontornável no inglês cotidiano de 2007.

O momento era propício, é verdade, mas era preciso alguém com imensa disposição criativa e incrível talento, além de uma compreensão muito aprofundada do *espírito* daquela língua, para que o resultado pudesse vir a ser o que efetivamente é.

## 2.

Até aqui falei apenas da relação de Shakespeare com a língua inglesa, em seu sentido mais amplo, e ainda nem mencionei qualquer coisa que fosse além do nível do vocabulário.

Para uma discussão mais abrangente dos usos retóricos e sintáticos de Shakespeare, não tenho coisa mais honesta a fazer do que simplesmente remeter você a *A linguagem de Shakespeare* de Frank Kermode, lançado no Brasil em tradução de Barbara Heliodora. Eu estou aqui como um lingüista, e foi especialmente como lingüista que decidi encarar a tarefa de escrever sobre a língua de Shakespeare entre especialistas.

Mas não quero me furtar a fazer apenas alguns comentários sobre o estilo e as singularidades mais estritamente literárias da língua empregada por ele.

E o mais interessante de tudo, para mim, é que todas as características que pretendo apontar, e que eu espero possam servir como guia para uma apreciação maior da riqueza do estilo de Shakespeare, são características que mais facilmente associamos a *poetas* do que a *dramaturgos*.

O estatuto de Shakespeare como uma coisa e outra, afinal, foi tenso mesmo em sua vida. Ele próprio, provavelmente, se considerava dramaturgo apenas por pragmatismo (era preciso comprar comida e títulos de nobreza) e se queria poeta. Mas as distinções eram de outra ordem naquele tempo e, a nós, o que interessa é que ele conseguiu, por fim, atingir uma perfeita fusão entre as duas coisas.

\*

Uma das qualidades essenciais de um grande poeta (penso de um ponto de vista contemporâneo, em que já houve alguma separação entre a poesia e a narrativa, por exemplo: afinal Camões era um poeta), há de ser um grande poder de concentração. Uma capacidade de dizer em muito poucas palavras muito mais do que todo um parágrafo poderia sugerir.



Em Shakespeare essa capacidade se manifesta de diversas maneiras.

A primeira e mais óbvia delas é o talento quase sobrenatural que ele parece ter para encontrar fórmulas lapidares, definições perfeitas de estados de espírito e qualidades que, muitas vezes, só vamos identificar depois de ver descritos por ele, o que se verifica facilmente na quantidade de trechos de versos, de sintagmas de suas peças que entraram em domínio comum.

É claro que em casos como *ser ou não ser, meu reino por um cavalo, a despedida é uma dor tão doce*, estamos diante de uma verdadeira questão ovo-e-galinha. As frases são conhecidas porque são poderosas ou são poderosas porque são conhecidas...

Mas, mais ainda do que isso, é interessante ver como tais citações shakespearianas não costumam provir (como talvez alguém pudesse imaginar) de grandes discussões filosóficas que gerassem definições poderosas ou inovadoras de vastos problemas metafísicos, alheios ao comum dos homens.

A definição que Hamlet dá do homem como *quintessência do pó*, por exemplo, é mais característica de Hamlet do que do todo dos *shakespearismos* que conhecemos.

E aqui é interessante lembramos que, como dramaturgo, Shakespeare sempre escreveu *em nome de outras pessoas*, seus personagens. Se o poeta é um fingidor, que dirá o autor de peças de teatro, que escreve por e para outras vozes.

No fundo, é um equívoco, e por vezes dos grossos, quando citamos algo dizendo *como disse Shakespeare*. No *Ulysses*, de James Joyce, isso é deixado muito claro quando um personagem cita *apenas pão dinheiro em tua bolsa*, que aparece em *Otelo*, como argumento de que Shakespeare entendia de finanças. Stephen Dedalus, um dos personagens principais, responde calmamente: *Iago*.

Pois de fato é algo dúbio atribuir ao pobre Will uma frase que foi na verdade dita por um personagem de moral mais que questionável em um momento de intenções inquestionavelmente questionáveis (!) como este, em que ele pretende apenas manipular o tolo Roderigo.

Às vezes, Shakespeare parece cair vítima de seu próprio poder...

Pois o mais espantoso do poder de certas das citações mais comuns de Shakespeare, como esta última, é a capacidade que elas parecem ter de representar uma verdade muito esquiva, nada dogmática, quase inapreensível, apesar de muito clara a qualquer olhar (o que as torna incrivelmente versáteis), capazes de múltiplos empregos.

Como já disse Ludwig Wittgenstein (1889-1951), um filósofo que era, quase sem querer, um grande poeta, temos sempre mais dificuldade em ver o que está exatamente e o tempo todo bem diante dos nossos olhos.

É isso, essa capacidade, que faz de um poeta um poeta. E de Shakespeare, um dos maiores dos poetas.

Quando, em *Romeu e Julieta*, Mercúcio morre gritando (repetidamente, e a repetição tem um peso importante no valor da expressão na peça) *A plague o' both your houses* (uma maldição sobre vossas duas casas, III.1), e nós nos vemos repetindo a frase aqui e ali, com finalidades as mais várias, é precisamente porque, em sua condensação, ela representa muito mais do que uma definição ou um raciocínio com o qual podemos concordar ou não (possibilidade que seria representada pela definição *existencialista* de Hamlet).

A frase, como todo bom instrumento, é quase vazia de finalidade, mas plena de potencialidade.

Criamos relações *pessoais* com esses tijolos de texto. Eu, pessoalmente, tenho uma relação que mal sei explicar com o *e no entanto eis uma mancha* (*Yet here's a spot*; V.1) de Lady Macbeth, sendo que a fala realmente famosa desta cena aparece poucos versos depois, *Fora! Fora, mancha maldita!* (*Out, damned spot! Out, I say*). Cito este trecho em quase todo texto que escrevo e o emprego quase como uma conjunção, um eficiente articulador de parágrafos e raciocínios.

E posso fazer isso. Por que ele é plástico e plasticamente poderoso.

\*

Sintaticamente, essa condensação era capaz de atender às necessidades de se comprimir um texto em pentâmetros iâmbicos e de refletir em um texto a multiplicidade de significados, possibilidades e ambigüidades que caracteriza o trabalho do grande escritor. Dizer não apenas o que se quer dizer, em um primeiro momento, mas muito mais do que isso, e tudo isso no menor espaço possível, contribui para a sensação de *densidade* que com grande freqüência distingue a linguagem literária da linguagem cotidiana, mais *direta*.

Acho que ninguém terá dificuldade em concordar que quando a mesma Lady Macbeth pronuncia sua célebre *oração*, pedindo (ao Diabo?) *unsex me here* (I.5), ela está dizendo muito mais do que qualquer texto prosaico poderia sonhar alcançar com uma glosa como *retire neste momento de mim todas as características que fazem de mim uma mulher e que me impedem de ser um homem; acabe em mim com as distinções de sexo*.

*Ex:sexifique-me aqui* (e não *assexifique-me*, veja bem). Pobre tradutor...

Como uma espécie de bônus, esse exemplo pode tanto servir de amostra do que de fato encontra o tradutor de Shakespeare (que tem de remexer o quanto puder nos mecanismos de sua própria língua, para encontrar possibilidades equivalentes) quanto da tolerância que ele encontrava em seu público, um público que ele como *educou* ao longo de vinte anos de progressivos experimentos.

\*

Uma outra possibilidade que costumamos associar (algo ingenuamente) de forma especial aos poetas, é o uso consistente e efetivo de figuras de linguagem baseadas em *imagens*. Como metáforas, em que se elucida um significado através de uma justaposição, da associação de coisas a princípio díspares.

Desde que Caroline Spurgeon publicou, em 1935, seu livro chamado *A imagística de Shakespeare e o que ela nos diz*, sabe-se o quanto podemos, sim, enriquecer nossa leitura das peças comentando sobre seu uso engenhoso de metáforas e analisando-as uma a uma,

mas, também percebendo o quanto há de *regularidade* na *seleção* dos campos semânticos de onde provêm as imagens de Shakespeare.

Uma das primeiras coisas que Spurgeon esclarece (e que vem reconfirmar o que eu vinha tentando dizer sobre o tipo de valor heurístico que têm as *frases feitas* shakespearianas; e é lógico que foi a leitura do texto dela que me guiou) é que, ao contrário de um universitário como Marlowe, ele tende a buscar suas imagens não nos domínios da cosmologia, da mitologia e da ciência, mas sim no campo dos afazeres mais comuns a seus espectadores. Há uma série de metáforas que surgem de imagens de jardinagem, de jogos de salão e, mesmo, de pesca.

Mais um modo que ele tinha de falar diretamente ao espectador.

Quando, em *Hamlet*, Polônio diz que não quer *acabar com o fôlego* de uma expressão (*not to crack the wind of a poor phrase*, I.3), por estar justamente usando repetidamente uma mesma metáfora, ele está usando uma comparação que provém da equitação. E todo espectador de Shakespeare sabia bem quanto valia um cavalo e o quanto era prudente evitar cansá-lo demais.

Outra coisa, essa ainda mais interessante, que surge do texto e das tabelas (sim, Spurgeon contou uma a uma as figuras e montou gráficos) é o uso intensivo e habilíssimo que Shakespeare faz do recorte de seleção de suas figuras como que para determinar o *tom*, o *pano de fundo* de uma determinada peça.

Explico por meio de uma outra comparação.

Em 2002 lançou-se na França um filme chamado *Irréversible* que, por sua temática (o estupro) e por sua técnica de montagem (uma estória contada de trás para a frente), chamou muita atenção e causou bastante polêmica. Talvez essas coisas não fossem, no entanto, suficientes para explicar por que tanta gente saiu do cinema durante as sessões e via de regra saiu sentindo-se *fisicamente* muito mal.

Mas o fato é que os realizadores lançaram mão de um ligeiro e efficientíssimo *golpe baixo* estético ao incluir na trilha sonora dos primeiros trinta minutos do filme um ruído de 28 Hz de frequência (muito grave, quase inaudível) que é o mesmo tipo de ruído que se

verifica logo antes de um terremoto, deixando os animais muito inquietos e causando náusea e vertigem nos humanos.

Por mais que as pessoas que saíram do cinema revoltadas não soubessem disso, estavam reagindo a algo que na verdade mal percebiam.

O uso que Shakespeare, em (por estar justamente usando repetidamente uma mesma metáfora), *Macbeth*, por exemplo, faz do recorrente emprego de metáforas relacionadas a adoecimento, podridão, decadência e morte, cria um ruído de fundo em tudo semelhante ao que o filme obteve por meio de um truque sonoro. Como não há tempo para que se apague o amargor gerado por uma metáfora antes do surgimento de mais outra, e mais outra, os efeitos se acumulam em um todo contínuo.

O espectador não será capaz de apontar tal fato como o responsável por sua sensação de mal-estar quase físico no decorrer da mais breve peça de Shakespeare, mas tudo nela (da seleção dos temas à seleção das metáforas) concorre para que esse efeito seja alcançado.

E ele é violento.

É quase como se a constante iteração de referências a chagas, a sangue, a pus, fosse gerando uma espécie de mau cheiro, quase como a inserção de um quadro em um filme (não percebemos um quadro, que fica apenas 1/24 de segundo na tela, mas nosso cérebro registra inconscientemente alguma coisa, e já houve muitas suspeitas de que essas experiências, ditas *subliminares*, tenham sido feitas mesmo com fins publicitários) passa aquém de nosso limiar perceptivo mas não deixa de nos influenciar e nos condicionar.

É quase como se (*por indiretas*, como diria Polônio) Shakespeare obtivesse o efeito que o narrador de Clarice Lispector em *A hora da estrela* parece buscar ao pedir que o leitor imagine ouvir, durante todo o livro, o barulho fino de uma broca de dentista. Ele faz soar um ruído que você quase não registra, mas a que seu cérebro reage tanto mais diretamente quanto mais indireto seja ele.

Diante de um recurso de tamanha sofisticação, nem fica estra-

nha a comparação original com um filme lançado séculos depois.

\*

Uma última área em que eu gostaria de apontar a presença e o poder dessa faculdade de condensação em Shakespeare são os famosos, infames e malfadados *trocadilhos*.

Já se contaram mais de 175 trocadilhos e jogos de palavras apenas em *Romeu e Julieta*. Shakespeare, na verdade, cansa de servir como argumento em discussões a respeito da inânia dos trocadilhos.

O que as pessoas tendem a esquecer é que seus trocadilhos nunca eram *forçados* (como costuma ser a maioria dos que ouvimos em bares e cantinas) e sempre estavam ali por servir a um fim.

Seria preciso novamente esperarmos algumas centenas de anos para que James Joyce, ao escrever o *Finnegans Wake*, um livro todo ele baseado no princípio do trocadilho, definisse o papel fundamentalmente poético, epifânico e mesmo epistemológico que pode haver nos trocadilhos, que de certa forma não são mais que a condensação extrema do mesmo princípio da metáfora: a aproximação de duas noções diversas em um mesmo conceito; aqui, a aproximação de duas palavras distintas em um mesmo vocábulo.

Esse processo fica claríssimo quando nos aproximamos da famosa fala de abertura de *Ricardo III*, que leva uma metáfora plenamente elaborada a culminar em um trocadilho perfeito.

*Agora, o inverno de nosso descontentamento (discontent, outra das crias de Shakespeare), é transformado em glorioso verão por este sol/filho* (o trocadilho é entre as palavras *sun* e *son*, que soam exatamente iguais) *de York* (a região da Inglaterra, para o *sof*; a casa de York, para o *filho*).

Nada pode haver de vão ou leviano neste trocadilho que, sintetizando toda a imagem anterior, é como que um poema em si próprio. Como quando James Joyce descreve um beijo como *twolips togather*, que junta em uma unidade intraduzível as idéias de *dois lábios juntos* (*two lips together*), e de *tulipas por colher* (*tulips to gather*),

gerando uma imagem de incrível força a partir deste instrumento por vezes tão banalizado.

E o que dizer mesmo da prodigiosa condensação desta fala do *leviano* Berowne em *Trabalhos de amor perdidos* (I.1): *Light, seeking light, doth light of light beguile*, em que a mesma palavra comparece nada menos que quatro vezes, e com quatro sentidos diferentes, gerando uma tradução literal possível (e tão mais prosaica...) mais ou menos assim: *O intelecto, buscando sabedoria, priva os olhos da luz do dia*.

E veja-se como, mesmo aqui, é obedecendo aos princípios fundamentais da cartilha do bom dramaturgo que ele desenvolve sua arte. Berowne é um poeta muito dado a barroquismos e Ricardo, quando enuncia aquelas linhas, está posando de orador, diante de uma platéia. São *eles* que empregam os trocadilhos, como meios eficientes para atingir seus fins no enredo da peça. Por exemplo, na fala de Cássio *Now is it **Rome** indeed, and **room** enough, / When there is in it but one only man* (*Júlio César*, I.2), quando ele pergunta se haverá *Roma* que baste e *espaço* que chegue para todos eles sob as pesadas asas de César, apoiando-se no fato de que, naquele momento da história da língua inglesa, as palavras *Rome* e *room* soavam exatamente iguais.

Neste caso trata-se de um efeito algo barato, que faz pouco pela ampliação das leituras de sua fala, e que revela uma índole algo afeita ao jogo de palavras por si próprio. Mas, ora, o que é que se podia esperar, afinal, de um político, em Roma, em Londres, em Curitiba, ou em qualquer lugar?

\*

Densidade, condensação, riqueza textual em todos os planos, desde a seleção das imagens, passando pela conhecida sintaxe telegráfica que reina especialmente em suas obras mais tardias, incluindo o vocabulário e, mesmo, o uso mínimo de pequenas *piadas*, detalhes lingüísticos que ampliam, mesmo depois de consolidada a leitura da frase, as mesmas possibilidades de consolidação dessa leitura.

E dito assim até parece tudo simples.

Quando feito por ele, tudo parece natural, incontornável e direto.

Parece simples.

Junte-se tudo, juntem-se especialmente as habilidades que a muitos parecem contraditórias do homem de palavras (o mestre de trocadilho, de imagens e de neologismos) e do homem objetivo, que sabe que a finalidade de sua peça é obter um efeito (o maior efeito possível) sobre os espectadores, juntem-se o inventor e o negociante, o sonhador e o realizador, e se tem um artista.

E se tem um Artista.



## SHAKESPEARE E A CULTURA POPULAR

Aimara da Cunha Resende



Na Idade Média, o entretenimento das massas, no campo, e, mesmo, da aristocracia rural não era muito diferente do que se via nas cidades, em especial em Londres. Seguindo um calendário festivo, governantes e governados freqüentemente se aproximavam, na busca do louvor ao Senhor, que a Igreja, então católica, comandava. Era uma aproximação relativa, visto os lugares nas igrejas, nas mansões e nos castelos obedecerem a rígidas normas hierárquicas.

Tal hierarquia, aceita como necessária, não impedia, entretanto, um maior entrosamento entre as classes que, “conscientes de seu lugar”, usualmente nele se mantinham. Bom exemplo disso era a organização da celebração de Corpus Christi, quando, após a missa ou, em algumas cidades, um dia antes dela, havia a procissão de Corpus Christi, um grandioso cortejo de membros das corporações de ofício, da administração pública e da Igreja, colocados em ordem de prioridade sócio-político-econômica.

Esse cortejo, que passava por pontos sistematicamente definidos, como pórticos de entrada das cidades, fontes de água e outras edificações bastante freqüentadas pelo povo, era organizado de tal

forma que as corporações mais pobres abriam o desfile, sendo seguidas por outras mais ricas, até virem as mais poderosas, tanto financeiramente quanto em influência política; depois destas, desfiliavam os membros da administração, e, por último, imediatamente diante da hóstia (Corpus Christi), o prefeito da cidade, após quem se colocavam os membros da Igreja, levando o palanque com a hóstia sagrada. A decadência ou a ascensão de alguma corporação levava, normalmente, à mudança correspondente em sua colocação no cortejo.

Nas comemorações públicas, a aristocracia dominante e o clero faziam, por assim dizer, um acordo com o povo, no qual expressões de devoção e de alegria se misturavam à aceitação do *status quo*. Como já observado por críticos marxistas, o *mundo às avessas*, base das celebrações tradicionais, não só durante as comemorações dos ciclos naturais, ou seja, aquelas ligadas à agricultura, mas também as dos rituais religiosos, como Natal e Corpus Christi, era necessário à própria manutenção do poder, visto promover a “válvula de escape” controladora da energia reprimida que, provavelmente, ligada a frustrações, estresse e necessidades físicas, poderia tornar-se perigosa como agente de revoltas e subversões. Algumas correntes antropológicas se colocam contra a teoria da “válvula de escape”, por acreditarem que, pelo contrário, tais encontros poderiam, isso sim, reforçar o sentimento de revolta que, porventura, já se achasse latente nos meios mais pobres. A leitura marxista, especialmente a do crítico russo Mikhail Bakhtin, tem-se mostrado, todavia, bem mais esclarecedora e compatível com estudos recentes de cultura tradicional e popular.

Assim, durante a Idade Média, principalmente no meio rural, os senhores feudais observavam regras de conduta sócio-político-religiosa que levavam a maior entrosamento com seus servos e dependentes. Apesar da incontestável diferença de posição, era costume, por exemplo, no Natal, abrirem-se as portas dos castelos para receberem os socialmente inferiores, ligados a um determinado feudo, com banquetes compartilhados pelos senhores e alguns servos, escolhidos, naturalmente, enquanto os outros tinham “a honra” de, ao redor, observarem o andamento dos festejos.

A manipulação da religiosidade popular se fazia sentir, ainda, no teatro medieval, apresentado nas ruas, em celebrações definidas pelo calendário religioso, em que figuras alegóricas representativas de tendências e atitudes humanas levavam a platéia à consideração de seu comportamento neste mundo. Tais peças, apesar de seu caráter ainda um pouco rígido, no que diz respeito à sua estrutura, vão ser parcialmente resgatadas pelo teatro renascentista, em especial a figura do Vício que, no caso de Shakespeare, reaparece, com muito mais vigor e realismo, em Falstaff, Ricardo III, Iago e Edmundo.

Outras celebrações, que se mantiveram no tempo de Elisabete I e Jaime I, como o “dia de Maio” ou o “dia do Arado”, levavam o povo às ruas de vilas e pequenas cidades, para montar, no caso do “dia de Maio”, o “Mastro de Maio” (May Pole) – algo como os mastros erguidos em comemorações de dias santos, no Brasil já quase inexistentes, infelizmente – enfeitado com fitas e em cuja volta se dançava e cantava; e no caso do “dia do Arado”, essencialmente masculino, para assistir rapazes levando um arado enfeitado com fitas e flores às casas do local, onde, dançando, cantando e fazendo brincadeiras, apresentavam uma sacola na qual esperavam que os moradores colocassem algum dinheiro. Falarei, mais tarde, e mais detalhadamente, destes dois dias.

Na Inglaterra, com o advento do Renascimento e, em especial, com a Reforma religiosa, muitos costumes foram desaparecendo – como no caso dos banquetes feudais do Natal – ou sendo substituídos por outros que, mantendo ou, mesmo, modificando o calendário anual, apossaram-se dos rituais e entretenimentos públicos dos festivais tradicionais, transformando-os em festivais cívicos. Corpus Christi, por exemplo, que era celebrado entre 21 de maio e 24 de junho, de acordo com o calendário da Igreja Católica, foi abolido pela Igreja Anglicana, e substituído, sob Elisabete I, pelo “dia da Ascensão”, 17 de novembro, quando se comemorava a data em que ela subiu ao trono, com badaladas de sinos, competições de cavaleiros, foguetes, espetáculos cênicos, tanto públicos quanto na corte – acrescidos, nesta, de banquetes. Jaime I tentou, por sua vez, substituir esse dia pelo de sua própria ascensão ao trono, mas não teve sucesso, relativamente à participação do povo.

Outros costumes tradicionais foram, aos poucos, desaparecendo, nem sempre por exigência político-religiosa, mas por pressões econômicas. Esse é o caso, por exemplo, das refeições oferecidas na Idade Média pelos senhores feudais aos que passavam diante de suas residências, quando lautas mesas eram armadas ao ar livre, nos doze dias entre o Natal e a noite de Reis, chamada, em inglês, de *Twelfth Night* que é, também, o título de uma comédia de Shakespeare. Tais banquetes constituíam-se em marcas de hospitalidade, da qual os ingleses se orgulhavam. No período elisabetano, esse tipo de hospitalidade já estava extinto, mas ainda era lembrado, indiretamente, na literatura dramática, como é o caso, por exemplo, dos jantares que aparecem em algumas comédias shakespearianas, como aquele, em *Trabalhos de amor perdidos*, para o qual o pedante mestre-escola Holofernes convida o cura Nataniel e Lerdo, o guarda; o jantar seria na casa de um aluno:

HOLOFERNES

Janto hoje com o pai de um aluno meu em cuja casa, se lhe aprouver, antes da refeição, proteger a mesa com uma benção, terei muito prazer, levando-se em conta o privilégio que desfruto com os pais do referido aluno, em lhe dar o bien venuto; e lá, provarei como falta a esses versos erudição, como passam longe deles a poesia, o engenho e a imaginação. Faço questão da sua companhia.

NATANIEL

Aceito e agradeço; pois a companhia, como diz o texto, é a alegria da vida.

HOLOFERNES

E o texto, certamente, chega a uma conclusão infalível.[Para Lerdo] Senhor, também está convidado, e não pode dizer não: pauca verba. Vamos, os fidalgos já estão se divertindo, tratemos nós de folgar, também.

(II.2)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> É minha a tradução de todas as citações, tanto de trechos de peças da shakespeariana, quanto de textos teóricos. No caso de *Trabalhos de amor perdidos*, a citação é encontrada no Selo CESH/Tessitura. Belo Horizonte, 2006

Aqui, o sentido de hospitalidade é invertido, pois Holofernes não é o dono da casa, mas, narcisista incurável, crê ser absolutamente natural que ele, professor de uma das crianças da família que o convidou, seja também investido do poder de convidar quem ele queira para a refeição na residência alheia. Tal atitude é indiretamente ridicularizada por Shakespeare, que traça, no mestre-escola, um indivíduo tolo, um falso intelectual, cuja marca é a linguagem rebuscada e o uso de um Latim cheio de erros. A lembrança dessa antiga e já desaparecida forma de hospitalidade inglesa vem, assim, a ser mais um toque na criação da personalidade do mestre-escola.

Outro uso dos banquetes festivos, agora em uma festa de casamento, feito por Shakespeare de forma invertida, acha-se em *A megera domada*, quando, após a celebração litúrgica – e burlescamente absurda – de seu casamento com Catarina (Kate), Petrucchio usa de seu poder de marido para começar a “domar” a jovem, até então considerada indomável. Como observa François Laroque, Petrucchio como que esquentava o metal, para esfriá-lo subitamente, no processo de moldagem de “seu material”: após ativar o desejo da jovem esposa, permitindo-lhe ter uma rápida visão dos festejos do casamento, organizados segundo a farta bolsa de seu pai, ele corta logo seu apetite, dando-lhe, ao contrário, apenas jejum e falta de repouso, ao não concordar em ficar, com ela, para a festa. Logo após seu burlesco casamento, quando as mesas são postas, e os convidados se preparam para se divertir, o recém-casado Petrucchio afasta a esposa, dizendo aos presentes:

Vão para a festa, aproveitem bastante,  
Se embebedem p’la virgindade dela.  
Divirtam-se, alegria! Ou, então, se danem.  
Mas minha linda Kate vai comigo.(III.3)

É importante observar que Shakespeare faz, constantemente, uso das culturas tradicional e popular, em suas peças, mas de forma indireta, subvertendo costumes ao criar o *mundo às avessas*, típico da carnavalização, saturado, em geral, de sutil ironia, construindo, com isso, a ambigüidade que permite mais de uma leitura, ou seja,

que dá oportunidade a um texto subliminar, subversivo e contundente, de se alinhar, em um segundo nível, ao texto primeiro, que parece apoiar o sistema dominante. Tal construção textual leva a possibilidades variadas de encenação e recepção das peças, resultantes do momento e da situação sócio-político-cultural em que as mesmas são produzidas.

Esse é o caso da criação de Caliban, o habitante da ilha dominada por Próspero, que a transforma em seu reino, em *A tempestade*. Caliban, nativo da ilha, filho da bruxa Sycorax, que ali governava, e que Próspero destronou, é uma figura construída a partir do Homem Verde (Green Man), ou Homem Selvagem (Wild Man), um ser disforme, oriundo de mitos pagãos, imagem que, juntamente com outros monstros e deformidades, desperta o interesse dos ingleses do tempo de Shakespeare, a partir desses antigos mitos e, talvez, das grandes navegações de então, recontadas em relatórios oficiais e publicações.

O Homem Selvagem era uma figura popular nos desfiles reais, os *progresses*, que eram viagens oficiais, com grandes comitivas, a propriedades de nobres, fora de Londres, onde festejos eram organizados, com pompa, arte e diversidade, em honra da/do soberana/o. Os *progresses* eram bastante teatrais na época de Elisabete. O Homem Selvagem esteve presente em alguns dos espetáculos preparados em honra da rainha, quando das visitas que fez a nobres em diversas partes do país. Em 1575, por exemplo, quando a rainha se hospedou no castelo de Kenilworth, do conde de Leicester, foram organizados grandiosos festejos, em sua honra, com encenações e outras formas de entretenimento, que permitiam ao povo ver sua rainha e ao mesmo tempo se divertir. Em uma das encenações, um Homem Selvagem quase causou um acidente quando, ao arremessar longe um ramo de carvalho que levava, assustou o cavalo da rainha, que deu um pinote. Como a soberana era boa cavaleira, nada aconteceu. Jaime, também, manteve o costume dos *progresses*, mas eles nunca chegaram à grandeza dos de sua antecessora.

Os súditos de Elisabete I e de Jaime I, supersticiosos, acreditavam nos mais variados tipos de monstros, seres disformes, e animais estranhos e com poderes sobrenaturais. O próprio Jaime, apesar

de instruído, acreditava firmemente em bruxas e em poderes mágicos. Publicou, em 1597, antes de se tornar rei da Inglaterra, um tratado sobre bruxaria, *Daemonologie*, e chegou a suspeitar que o insucesso da vinda de sua futura esposa para a Escócia teria sido devido a bruxas, que, para prejudicá-lo, teriam induzido magicamente, não só um mau tempo que impedisse a viagem da futura soberana, mas, também, várias vicissitudes por que passou a frota que conduzia a jovem Ana da Dinamarca para o país de Jaime. A crença em bruxas e bruxarias se fortificou, na Escócia, com o apoio do monarca, cuja credence reforçou a onda de julgamentos e condenações (muitas com mortes na fogueira) que então invadiram seu país.

Se o rei acreditava em tais poderes, por que Shakespeare não poderia iniciar *A tempestade* com um navio afundando devido a uma tempestade causada pelo mágico Próspero, cujos livros lhe forneciam os meios para possuir um poder sobrenatural? Shakespeare está, apenas, lançando mão de imagens corriqueiras na vida de seus contemporâneos, que ele ilumina, com sua capacidade criadora. Aliado a tal capacidade, vem o conhecimento que ele demonstra ter dos meios de navegação da época, que se verifica nas falas dos marinheiros, em sua tentativa de vencerem a fúria das águas.

Caliban, filho de uma bruxa com o Diabo, é visto por Próspero e por sua filha Miranda como um Outro, considerado inferior por ser culturalmente diferente deles, europeus de alta linhagem. Esta visão, que é compartilhada pelos súditos de Jaime I, no século XVII, quando a peça foi escrita, é colocada sob outra ótica, com as leituras pós-colonialistas, surgidas no século XX. Segundo os pós-colonialistas, Caliban já não é mais um monstro, diferente e ameaçador, mas o símbolo do colonizado explorado e oprimido pelo colonizador. O *escravo odioso, selvagem, coisa mais que brutal, raça vil*, na visão de Próspero, e imagem comum ao imaginário popular dos elisabetanos e jaimescos, um ser que, segundo o invasor de sua terra, nem falar sabia – provavelmente por não conhecer a língua daquele que o escravizou, e que a ensinou a ele, para que pudesse compreender suas ordens – passa a ser, agora, o representante do mundo subdesenvolvido e explorado pela Europa conquistadora. Em sua revolta, Caliban ecoa os sentimentos do colonizado, seu ódio e sua impotência diante do poder do colonizador. Quando

Miranda lhe diz que foi ela quem lhe ensinou a falar, o “selvagem” responde:

Ensinou-me a língua e meu proveito  
Nisso é que aprendi a praguejar. Que a peste  
A destrua, por me ensinar sua língua. (I.2)

Elisabete I foi uma entusiasta promotora de espetáculos públicos, tanto por seu caráter de entretenimento, que ela abertamente declarava apreciar, quanto por sua forte utilidade política. Amante do teatro, da dança, da música e dos festivais tradicionais, Elisabete os apoiava, chegando, mesmo, a fazer ressurgirem alguns que haviam sido abolidos pela Reforma.

Jaime I, por sua vez, manteve os festivais, não porque gostasse ou participasse deles, mas por reconhecer a força política neles encontrada. Afastado do povo, ele, todavia, “suportava” os entretenimentos tradicionais e populares, fazendo deles, cada vez mais consciente e sistematicamente, peças insubstituíveis do aparelho ideológico do regime absolutista do qual era, na expressão de sua época, “a cabeça”.

Isso se deu com as antigas celebrações da Igreja Católica que, não sendo totalmente abolidas, foram, todavia, reformuladas, visando sua aceitação pelos protestantes mais fanáticos, como os puritanos, se bem que estes, normalmente, se enraivecessem com os folguedos do povo, especialmente com seu aspecto livre, que eles julgavam serem obra do Diabo.

Em sua ânsia de atacar o que ele considerava pecaminoso – as celebrações tradicionais em que freqüentemente o povo se misturava, sem levar em conta seja diferença de idade ou de nível social, especialmente os rapazes e as moças – o puritano Philip Stubbes nos proporciona o conhecimento dos coloridos dias festivos na Inglaterra renascentista:

No mês de maio, no domingo de Pentecostes, ou em alguma outra vez, todos os rapazes e moças, homens velhos e suas esposas, uns vagabundos, correm, à noite, para flo-



restas, bosques, montes, e montanhas, onde passam a noite inteira em divertimentos prazerosos; e, de manhã, voltam trazendo consigo ramos e galhos de árvores, para com eles adornar suas reuniões, o que não é de estranhar, pois está presente, entre eles, um grande Senhor, supervisionando, como seu Senhor, seus passatempos e diversões, e este é Satã, príncipe do Inferno... (*Anatomie of abuses*, 1583)

Outros festejos que se mantiveram foram a “terça-feira gorda”, o “dia do Arado” e, opondo-se a este, relativamente à diferença entre os sexos, o “dia da Roca”, ou “do Fuso”. Este último, que acontecia no dia seguinte ao “dia de Reis”, ou “décimo segundo dia”, era comemorado pelas mulheres que, então, depois das festas natalinas, voltavam ao trabalho, ou seja, à fiação; daí o nome da celebração.

A volta ao trabalho era comemorada pelos homens uns dias mais tarde, na primeira segunda-feira depois da Epifania, com o “dia do Arado”, e os festejos eram bem mais marcantes, com danças, música e brincadeiras. Nesse dia, os rapazes, com fitas nos chapéus, as camisas por cima das jaquetas, guiados por um deles, vestido como uma velha muito enfeitada, a “Bessy”, levavam o “arado bobo”, um arado coberto de fitas e de outros adornos, de casa em casa, praticamente forçando os moradores a lhes dar algum dinheiro, que eles iam gastar, à noite, em comidas e muita bebida. Havia, também, no cortejo, bobos e palhaços e, às vezes, até “morris dances”, que talvez possamos chamar de “danças mouriscas”.

Essas danças fizeram a alegria de muita gente simples, mas desapareceram, depois da Reforma, que pôs fim a vários tipos de expressão folclórica, em seu afã de exterminar o que os puritanos julgavam ser obra do Diabo, mas que não passavam de alegres festejos populares. As danças mouriscas eram executadas por homens em roupas coloridas, com vários sinos no pescoço e na cintura (provavelmente para chamar a atenção da população), acompanhados de outros tipos marcantes. Entre estes, destacava-se o Bobo que, nestas danças, tinha um papel irreverente, muito erótico, com seu rabo, seu bastão e seu saco de pele de animal; passava o tempo fazendo brincadeiras e dizendo obscenidades.

Além do Bobo, havia, também, Robin Hood e a Senhorita Marian (Maid Marian), um jovem travestido, que, em seus trajes femininos, surgia como uma mulher vulgar e extremamente dada aos prazeres do sexo, conforme suas falas e suas atitudes. Robin Hood e sua companheira Senhorita Marian vão aparecer, novamente, nos festejos do “dia de Maio”, e, mais tarde, serão incorporados na literatura popular, nas baladas e especialmente nas *Histórias prazerosas*, de que falarei mais tarde.

Havia o antigo costume de se comer, beber e dançar nos cemitérios das igrejas, que fazia parte até mesmo do comportamento de padres católicos, em seu convívio tolerante e aberto com os paroquianos, mas ele foi cerceado no tempo de Elisabete, e muito mais intensamente no de Jaime. As comemorações continuaram, contudo, mas agora fora da área demarcada como santa, ou seja, no interior da igreja e dentro dos muros do cemitério. Em determinados dias festivos, juntavam-se, depois das celebrações litúrgicas, em praças ou mesmo residências, homens e mulheres, para se divertirem, dançando, comendo e bebendo. O domingo de Pentecostes era um dos dias em que as paróquias comemoravam a “Cerveja da Igreja” (Church Ale), quando os paroquianos alegremente bebiam, sendo este um festejo fomentado pela Igreja, já que visava angariar verbas para manutenção das construções religiosas, ou para os trabalhos de assistência social. Eis a invectiva de um pastor puritano contra as “Cervejas de Pentecostes”, conforme W.S. Walsh (1583), citado por Laroque:

Elas são maléficas em sua origem; são abusos vergonhosos, acompanhados de música de flauta, danças, e com a Senhorita Marian (Maid Marian) entrando na igreja na hora das orações para provocar o riso, através de beijos na igreja, e elas [as Cervejas de Pentecostes] merecem, com justiça, ser chamadas de profanas, turbulentas e desordeiras.

Shakespeare relembra, indiretamente, as comilanças e bebedeiras dos festejos tradicionais, na figura de Sir Tobias Arroto, um nobre desordeiro, parente da condessa Olívia, que, vivendo às custas dela, cria as maiores confusões em sua casa, onde ele também mora. Seu grande oponente é o mordomo Malvólio, um puritano fanático e vaidoso, que procura, por todos os meios, acabar com a

desordem e a alegria criadas pelas bebedeiras e confusões de Tobias. Quando Malvólio lhe diz que, se não modificar suas atitudes, sua sobrinha não mais o aceitará em sua casa, o velhaco lhe responde: “O senhor acha que é algo mais do que um mordomo? Pensa que, porque o senhor é cheio de virtude, não vai haver mais bolos e cerveja?” (II.3).

Esta fala de Sir Tobias Arroto remete, imediatamente, às festas acima citadas, sendo, também, uma crítica clara ao fanatismo hipócrita e repressor dos puritanos.

Tobias é uma recriação do Senhor do Desgoverno (Lord of Misrule), cuja personificação dramática mais completa se acha em Falstaff, o nobre decadente, mentiroso, contador de vantagens, também dado aos excessos da comida e da bebida. O Senhor do Desgoverno, figura que chefiava os festejos de verão e de primavera, seria, talvez, o equivalente ao Rei Momo, do carnaval. Totalmente voltado para os prazeres da carne, comandava a folia dos festejos e, como seu próprio nome demonstra, as desgovernadas brincadeiras e os jogos, danças e folguedos do tempo festivo, especialmente no período de doze dias das celebrações do Natal e dos dias que antecediam a quaresma. Essa figura, eleita para governar os foliões em um curto espaço de tempo, estendeu-se para as confrarias de estudantes universitários, o que ocasionou revolta nos meios puritanos. É Stubbes, mais uma vez, quem, na furiosa investida contra os festejos tradicionais e populares, tentando denegri-los, com sua crítica exagerada, nos fornece informações sobre o Senhor do Desgoverno: “Primeiro, os desmiolados da paróquia, reunindo-se, escolhem para si um Grande Capitão (de todo tipo de coisas erradas) ao qual eles tornam nobre, dando-lhe o título de ‘meu Senhor do Desgoverno’, e o coroam com grande solenidade, adotando-o como seu rei.”

Tanto Sir Tobias quanto Falstaff, em sua disposição de aproveitar todos os prazeres que a vida pode oferecer, em especial a comida e a bebida, criam situações divertidíssimas, o primeiro em *Noite de Reis*, e o segundo nas primeira e segunda partes de *Henrique IV*, e em *As alegres comadres de Windsor*. Ambos são fidalgos e exploram as oportunidades que lhes aparecem, para se divertirem,

comerem e beberem às custas de outros.

Alegre e folgazão, como já dito antes, Tobias dirige suas maquinações em especial para Malvólio, o sisudo administrador da casa de Olívia. Com suas brincadeiras e suas tiradas, ele atrai tanto Maria, a dama-de-companhia da condessa, que cria a armadilha para Malvólio, quanto o tolo e rico André, cujo dinheiro Tobias gasta à vontade, o criado Fabian e o Bobo Feste (este último, perspicaz e brincalhão, se diverte com os desmandos do fidalgo e compartilha de suas traquinadas). Tobias é um “desgovernado”, na visão puritana da época, mas não passa, na realidade, de um descabeçado que não prejudica as pessoas, a não ser Malvólio, quando se aproveita da armadilha preparada por Maria, para se divertir um pouco, e vai longe demais, ao aprisionar o pobre homem em um quarto escuro, fazendo, sempre com a ajuda da dama-de-companhia, Olívia acreditar que ele está louco.

Falstaff, por sua vez, é um Senhor do Desgoverno mais intensamente pintado, dada a sua tendência para a mentira, a falsificação e, mesmo o roubo, quando tais características se fazem necessárias à manutenção de seu bem-estar. Companheiro constante do príncipe Hal, Falstaff parece ter sobre este uma forte ascendência. O jovem príncipe se diverte até com suas mentiras, e o acompanha nas farras e nos desmandos, deixando seu pai, o rei Henrique IV, desesperado, por julgar que o filho, quando assumir o trono, estará totalmente despreparado para o cargo, além de vir a ser comandado por Falstaff, que o monarca sabe ser um cínico aproveitador.

Em um dos momentos em que Falstaff e Hal se acham em uma estalagem, preparando-se para se divertir, quando o fidalgo pergunta ao príncipe de Gales que horas são, este faz o seu retrato:

Teu cérebro está tão gordo, de tanto beber o velho vinho espanhol, e de desabotoar tuas roupas depois do jantar, e de dormir em bancos à tarde, que te esqueceste de perguntar o que verdadeiramente querias saber. Que diabo tens tu a ver com a hora do dia? A menos que as horas fossem copos de vinho, e os minutos fossem frangos gordos, e os relógios fossem línguas de cafetinas, e os pontei-

ros fossem placas de prostíbulos, e até o próprio e bendito sol fosse uma bela rapariga ardente, em roupa de tafetá flamejante. Não vejo razão alguma para seres tão supérfluo a ponto de perguntares que horas são. (*Henrique IV*, parte 1, I.2)

O gordo fidalgo não se perturba com as investidas do príncipe, que ele julga poder dominar para sempre, já vislumbrando a vida que terá, quando Hal se tornar rei. Todavia, como todo Senhor do Desgoverno, ou, mesmo, Rei do Carnaval, Falstaff tem seus dias de glória contados já que, após ser coroado, o jovem Hal se transforma no responsável e glorioso monarca Henrique V, e o velho debochado e aproveitador é descartado de sua companhia, para morrer longe dele, sem glória, em uma estalagem, acompanhado apenas pela proprietária do local. Figura carnavalesca, Rei Momo maior da dramaturgia, Falstaff é, em seus momentos finais, o bode expiatório do *mundo às avessas*.

Outra forma interessante da cultura tradicional que chegou até a Inglaterra dos séculos XVI e XVII é o “skimmington” (o “charivari” francês). Consistia em um desfile noturno, quando homens, mulheres e crianças iam à casa de um casal da comunidade em que a mulher traía o marido, ou era tida como uma megera, ou seja, uma mulher ranzinza e mandona cujo esposo sofria em “suas garras”. A figura da megera vai ser explorada por Shakespeare, de forma ambígua, especialmente na peça *A megera domada*. Todavia, a ambigüidade estabelecida nesta obra, principalmente através da peça-dentro-da-peça, na Indução, permite vislumbrar uma postura descentralizadora em relação à visão machista que algumas leituras, em especial as feministas, fazem do dramaturgo.

O maior abuso seria, todavia, o adultério, e o marido “chifru-do” era, durante o “skimmington”, colocado para fora de casa, normalmente tirado da cama com palavrões e grande barulheira. Batendo panelas, tocando tambores, assoviando, dançando e levando porta-estandartes com imagens relativas ao marido traído, ou àquele considerado manso demais, nas mãos da esposa brigona, o grupo de “festejadores” colocava o homem (e, às vezes, sua mulher), montado em um cavalo, com o rosto voltado para o rabo do animal, levando-o em procissão pelas ruas, sob vaias, impropé-

rios, batidas de panelas e outros utensílios culinários, e até ataques físicos. Se o vizinho do marido traído ou surrado não informasse o adultério à comunidade, ou não ajudasse o que apanhava da mulher, corria o risco de sofrer os castigos junto com o pobre coitado.

O tema do marido traído foi muito explorado pela literatura e, freqüentemente, pela música popular, se não diretamente, pelo menos, por sugestão. As comédias, em especial, tratam bastante do assunto, de forma galhofeira, e sem subterfúgios.

Em *Como gostais*, Touchstone que, como os outros bobos de Shakespeare, é portador de sabedoria não encontrada em muitas de suas personagens “sábias”, decidido a se casar com a roceira Audrey, diz-lhe que já chamou o padre para os unir:

TOUCHSTONE

Seja como for, vou me casar com você; e, para isso, estive com o Senhor Oliver Martext, o vigário da vila, aqui perto, que prometeu me encontrar aqui, neste canto da floresta, e nos acasalar.

JAQUES (aparte)

Dou tudo para ver esse encontro.

AUDREY

Bom, que os deuses nos dêem alegria!

TOUCHSTONE

Amém. Um homem, se tiver medo no coração, bem que pode hesitar, ao tentar isso; pois aqui, só temos o bosque como templo, e a turma de convidados só tem bichos de chifre. Mas, e daí? Coragem! Os chifres são tão inevitáveis quanto são detestáveis. Já se diz por aí que muitos homens acham que sua riqueza nunca vai ter fim. É isso aí! Muitos homens têm ricos chifres, e nem vêem onde está o fim deles. É o dote que sua mulher traz, não é coisa que nasce deles. Chifres? É isso mesmo. Só nos homens? Não, não, o veado da mais alta qualidade tem chifres tão enormes quanto o mais novinho e magrinho deles. E por isso o homem solteiro é abençoado? Não,

assim como a cidade cercada de muros vale mais do que a vila, também a testa de um homem casado é mais honrosa do que a fronte de um solteiro; e do mesmo jeito que muita auto-defesa é melhor do que nenhum cuidado, um chifre é mais precioso do que não ter nenhum. (III.3)

Mas a tragédia, também, busca imagística e tema no “skimmington”, com sua ênfase nos chifres. Um dos melhores exemplos da presença dessa expressão popular, na tragédia shakespeariana, encontra-se em *Otelo*. No início desta tragédia, após Otelo ter fugido com Desdêmona, Iago e Rodrigo se colocam diante da casa de Brabâncio, pai da jovem, para lhe dar a notícia da fuga. A linguagem e as imagens usadas por Iago, ao buscar incensar o Senador, têm as características do “skimmington”:

Roubaram-no, senhor. Depressa, vista  
Seu manto; quebraram-lhe o coração,  
O senhor perdeu metade de sua alma;  
Pois mesmo agora, um bode velho e preto  
Está trepando com sua ovelha branca.  
Levante, e acorde os cidadãos com sinos,  
Senão, o diabo vai torná-lo avô.  
Vamos, levante! (I.1)

Pelos céus, senhor, o senhor é dos que não servem nem a Deus, se o diabo lhes pedir. Só porque viemos para lhe fazer um favor, e o senhor acha que somos desordeiros, vai deixar um cavalo bárbaro cobrir sua filha, vai ter netos que vão rincar para o senhor, cavalos como parentes e seus familiares vão ser alazões espanhóis. (I.1)

Esse vocabulário chulo de Iago vai, aos poucos, tomando conta do próprio Otelo que, à proporção que as insinuações de seu alferes penetram em seu espírito, põe-se a falar como ele, apoderando-se de suas expressões de baixo calão. Já desconfiando da esposa inocente, ele assim se expressa, em um solilóquio, e o termina com uma referência aos chifres:

Sou tapeado, e meu alívio  
É odiá-la. Ah! A maldição do casamento!  
Dizer que essas delicadas criaturas  
São nossas, e não de seus apetites!  
Eu preferia ser um sapo, e viver  
Do vapor de uma masmorra, a manter  
Um pedaço qualquer da coisa que amo  
P'ra outros usarem. É a praga dos grandes,  
Ter menos regalias que os humildes;  
É a sorte inevitável como a morte.  
Pois ao nascermos já somos fadados  
A essa peste de duas pontas. (III.3)

As celebrações mais generalizadas e, parece, apreciadas, inclusive por Henrique VIII e sua filha, Elisabete I, foram as do “dia de Maio”. Sabe-se que, em 1510, Henrique VIII entrou no quarto de sua esposa Catarina de Aragão acompanhado de onze nobres vestidos como homens fora-da-lei, ou “homens de Robin Hood”, e cinco anos depois, os festejos de maio que lhe apresentaram tinham duzentos homens com indumentárias verdes, que, comandados por Robin Hood, convidaram-no a ir com eles à floresta, para ver como viviam os fora-da-lei. E Elisabete, grande apreciadora desses festejos, em 1559, assistiu a um espetáculo “de maio” que incluía danças mouriscas, e as personagens Robin Hood e Maid Marian.

Um dos símbolos do “dia de Maio” era o *manto verde*, de significação ambígua, já que remetia à primavera, cujo início esse festival assinalava, e à perda da virgindade, fato intrinsecamente ligado, nas mentes da época, aos festejos da primavera.

Nesta data, os jovens se dirigiam para as florestas ou os bosques próximos às cidades ou vilas onde moravam, e ali passavam muito tempo, festejando, fazendo brincadeiras e se entregando a jogos amorosos. No final, levavam de lá para a cidade o “Mastro de Maio”, um alto tronco cortado no bosque, que era decorado com fitas, guirlandas de flores e outros enfeites, para os jovens dançarem em volta dele. O “dia de Maio” talvez seja a celebração



mais marcante da época e a mais encontrada em diversos tipos de literatura, desde os panfletos, baladas e livrinhos populares, até os dramas urbanos e cortesões. Observe-se o que dizem deste festejo dois encarniçados oponentes dos divertimentos de maio, o panfletista Christopher Fetherston (1582), e o já aqui citado Philip Stubbes. Fetherston conta que

O terceiro [abuso cometido nos jogos de Maio] é que os jovens, não podendo perder tempo, costumam correr para os bosques, à noite, com moças, para buscar ramos e, segundo ouvi dizer, de certa feita, das dez donzelas que foram em busca das celebrações de Maio, nove voltaram grávidas. (citado por François Laroque)

E é assim que Stubbes narra os eventos e o que ocorre às moças que celebram o “dia de Maio”:

Ouvi dizer de forma que não deixa dúvida (à viva voz), por homens de grande seriedade e reputação, que de quarenta, sessenta ou cem moças que foram aos bosques, à noite, nem um terço delas voltou para casa sem ser deflorada. São estes os frutos que esses malditos passatempos causam.

É interessante notar a discrepância, entre os dois informantes, relativamente à proporção de moças que perderam a virgindade, e às conseqüências de tal perda. Enquanto Fetherston dá noventa por cento delas não apenas defloradas, mas já grávidas, Stubbes é mais contido, apontando o defloramento em sessenta por cento, sem falar em gravidez. Tal discrepância mostra a pouca confiabilidade dos dados, e o exagero dos informantes puritanos, mas, por outro lado, indica o grau de sexualidade que podia estar presente nos festejos do “dia de Maio”. Essa era, também, uma data especial para as moças, já que, em meio a esses folguedos, era comum encontrarem um namorado ou, melhor ainda, um marido.

A comédia *Sonho de uma noite de verão* remete aos folguedos do dia, ao se desenvolver, em parte, em um bosque, onde fadas e o temido Puck, ou Robin Bom-Camarada (Robin Goodfellow) dirigem os acontecimentos, com artifícios mágicos que levam ao amor, ou o desfazem, e onde um homem rústico, transformado em monstro, faz amor com a rainha das fadas, graças ao poder mágico de uma flor. A data é claramente lembrada por Shakespeare, já que Lisandro combina com Hérnia de se encontrarem no lugar do bosque onde se conheceram, no “dia de Maio”:

Então, se me ama,  
Fuja, amanhã à noite, de sua casa,  
E no bosque, a uma légua da cidade,  
(Onde, comemorando uma manhã  
De maio, eu a encontrei, u’a vez, com Helena),  
Lá eu estarei a esperá-la. (I.1)

E Teseu, ao encontrar os dois pares de amantes no bosque, dormindo, diz a Egeu que

Sem dúvida, se levantaram cedo,  
Pra cumprir os ritos do “dia de Maio”  
E, sabendo nossa intenção, vieram  
Pro ritual de nossa solenidade. (IV.1)

Robin Hood e Maid Marian eram personagens constantes nos folguedos desse dia, com sua sugestão de marginalidade, liberdade e sexualidade, já que eram freqüentemente apresentados como amantes e Marian, em especial, era sempre uma figura bastante vulgar, intensamente sexualizada, de linguagem obscena e baixa, e abertamente dúbia, já que era representada por um rapaz travestido em mulher. O travestimento era um dos aspectos mais atacados pelos puritanos, que viam nele um chamado à perversão. Todavia, Elisabete lançava mão, de forma sutil, desse recurso, sempre que seu gênero a tornava vulnerável a algum risco. Mulher, e solteira, ela sabia que tinha que lutar com todos os meios ao seu alcance para se manter no poder, em um mundo essencialmente masculino. Era vista pelos súditos, ao mesmo tempo, como monarca e

mulher; e ela sabia explorar muito bem tal condição, declarando-se “esposa frágil, devotada e submissa de seu povo”, mas, ao mesmo tempo, mantendo firmemente as rédeas do poder em suas mãos. Extremamente coquete, ela tinha seus jovens preferidos na corte, divertia-se imensamente nas festas, e nos *progresses*. Ela usava para si própria o termo *príncipe*, ao se dirigir aos ministros e membros do Parlamento, quando tal identidade convinha à manutenção de sua posição como *cabeça* do país, e de acordo com o pensamento hierárquico da época, que via no soberano a máquina propulsora de um *corpo*, a Inglaterra.

Essa ambigüidade na pessoa da soberana se constituía em uma enorme dificuldade para seus súditos masculinos, que, membros de uma sociedade machista, na qual a mulher era sujeita ao homem, tinham que se sujeitar, por sua vez, a uma mulher. Consciente dessa dificuldade, a rainha jogava com o hermafroditismo, lançando mão de um ou outro gênero, em sua imagem, de acordo com a situação. Um dos retratos mais intrigantes de Elisabete – que não se sabe se, realmente, corresponde à realidade – é aquele em que ela aparece montada em um cavalo branco, usando uma armadura, antes de se dirigir à tropa inglesa que, comandada por Francis Drake, iria enfrentar – e vencer – a famosa Armada Espanhola. É desse momento, definitivo na vida pública da jovem soberana, o famoso discurso proferido por ela, em que busca infundir ânimo e valor em seus súditos, cuja chance de vitória era quase inexistente. Nele, ela chega a dizer que tem “o corpo de uma mulher fraca e frágil, mas o coração e o estômago de um rei, e, mais, de um rei da Inglaterra”. A situação exigia da monarca a capacidade de transmitir uma força que, para as mentes de seus soldados, naquele momento, só um homem poderia ter. E, sem titubear, assume a imagem masculina dela exigida, ao mesmo tempo em que usa uma linguagem capaz de infundir neles a coragem necessária para, mal preparados, em número muito inferior ao do inimigo, e com uma frota pequeníssima e mal construída, e – não há dúvida – ajudados pela sorte, vencerem a Invencível Armada, como era conhecida a frota militar da Espanha. Essa vitória deu ao povo uma incrível auto-estima, e à soberana, o amor desse povo e o respeito de outros países e potentados rivais.

A mulher, pois, na época de Shakespeare, era considerada inferior e incapaz de assumir posições administrativas ou políticas. Ela era, como já foi observado por alguns estudiosos do materialismo cultural e por feministas, um “objeto de troca”, nas negociações entre pais e futuros maridos, funcionava como “moeda”, em um sistema sócio-econômico que buscava manter as propriedades, o dinheiro e os títulos em um mesmo clã e em uma mesma posição dentro da família. Assim, o filho mais velho – nunca a filha mais velha – herdava os bens da família, restando aos seguintes permanecerem como dependentes dele, ou buscarem profissões que os mantivessem, mesmo que recebessem alguma ajuda do irmão. As profissões procuradas eram, em geral, o sacerdócio, o magistério ou a navegação. Às mulheres restava se prepararem para se casar com quem o pai escolhesse, e se preservarem para total submissão aos maridos, por pior que eles as tratassem. O poder masculino sobre a mulher passava diretamente do pai para o esposo; assim, o dote que levava ia para o cônjuge, sem que ela tivesse qualquer direito sobre os bens do casal. Havia algumas mulheres que se impuseram, mesmo assim, mas constituíam uma minoria absoluta.

Shakespeare mostra essa realidade, mas sutilmente desestabiliza tal sistema de relacionamento, criando, em sua obra, uma positiva imagem de mulher. Suas heroínas, quase que em sua totalidade (tirando-se, aí, Ofélia, Gertrudes, Miranda, talvez Desdêmona), são fortes e mais inteligentes que os homens. Tal aspecto se torna explícito nas comédias. Mas nas tragédias, também, sua força é incontestável. Exemplo disso são Lady Macbeth, Cordélia, Cleópatra, Julieta, Tamora, para citar apenas algumas.

Um tipo criado por Shakespeare, interessante nesse aspecto, é Créssida, em *Troilo e Créssida*. Mulher inteligente, mas sujeita a um sistema machista, ela envolve os dois homens que com ela se relacionam, ambigüamente usando o discurso deles, e alcançando relativa liberdade. Esta peça, carregada do mito já transcrito por Geoffrey Chaucer, em cerca de 1380-1385, é um dos textos mais provocantes do dramaturgo, já que lida com o problema sócio-cultural de sua geração e sua terra, emoldurando-o com a solidez de um mito bem conhecido de seu público e seus possíveis leitores.

É por causa da visão da mulher como ser incapaz de resolver seus próprios problemas – para o que precisaria da proteção do homem, que era quem “sabia pensar”, enquanto ela só conseguia ter emoções que precisavam ser controladas, para não haver exageros ou desvios – que a grande maioria de acusações de bruxaria era dirigida a mulheres. Os casos de bruxos são bem poucos. Aquelas tidas como bruxas eram, em geral, mulheres solteiras ou viúvas, que não tinham quem as protegesse. E – outra marca do sistema vigente – só se encontravam entre mulheres de baixa condição social; não há um só caso documentado de bruxa que tenha aparecido na nobreza ou na burguesia ascendente.

As supostas bruxas eram apontadas por vizinhos ou alguém que tivesse alguma pendência com elas, de qualquer tipo, e que, por isso, quisesse se vingar ou ver-se livre das pobres coitadas. Encaminhada a acusação ao poder municipal, o caso era analisado e, se considerado passível de ser verdade, levado às cortes religiosas para julgamento. Se consideradas culpadas, eram elas levadas à fogueira. Todavia, nos reinados de Elisabete I e Jaime I, os casos de morte na fogueira, por bruxaria, são bem poucos e, entre aqueles encontrados, a maioria tem a ver mais com problemas políticos do que com bruxaria pura e simples. Uma tática usada para se ver se elas eram, realmente, bruxas, mais aplicada, contudo, a mulheres briguentas, ou megeras, era o “banco de mergulho” (ducking stool), uma cadeirinha presa a um poste, junto de um rio ou lago, na qual a mulher era sentada e amarrada. Descia-se, então, a cadeirinha, até ela afundar, sem que a acusada pudesse se livrar. Após alguns segundos, puxava-se a cadeira; se a mulher ainda estivesse viva, era considerada inocente. No caso das briguentas, não se costumava mantê-las na água por muito tempo, já que o objetivo era ensiná-las a se comportarem.

As bruxarias eram freqüentemente usadas, também, para a cura de pessoas e animais, busca de objetos perdidos e previsão do futuro. Essa era a chamada bruxaria branca, em oposição à negra, perigosa e usualmente fatal, segundo acreditavam. As bruxas eram sempre acompanhadas de animais, especialmente gatos, sapos e morcegos, os chamados “familiares” (familars) sendo que as bruxas “negras”, portadoras do mal, eram muito temidas .

O uso mais claro que Shakespeare faz dessa superstição é em *Macbeth*, com as três “weird sisters” (irmãs do destino). Elas usam o vocabulário relatado em casos de julgamentos de bruxarias, como a expressão “Aroint, thee, witch!” (Fora daqui, bruxa!). Quando as “irmãs do destino” falam sobre si, é assim que as ouvimos, na peça:

1ª BRUXA

Onde estiveste, irmã?

2ª BRUXA

Matando porcos.

3ª BRUXA

Irmã, e tu?

1ª BRUXA

A mulher de um marinheiro comia,  
Comia, comia castanhas que tinha  
No colo, e então eu disse: “Me dê uma.”  
“Fora daqui, bruxa!” gritou a mulher  
Gorda e cheia de sarnas. Seu marido,  
Capitão do Tigre, partiu pra Aleppo.  
Vou até lá nu’a peneira  
E como um rato sem rabo,  
Vou destruir, destruir, destruir. (I.3)

Os medicamentos usados na “medicina” das bruxas se assemelhavam aos da medicina legal, ainda pouco desenvolvida nessa época. Eram óleos, chás, xaropes e unguentos feitos de ervas. Enquanto elas adicionavam a estes peles e pedaços de corpos de animais fervidos em águas impuras e outros líquidos, os médicos, por seu lado, lançavam mão de cataplasmas, ventosas, vomitórios, e escalda-pés.

Um tipo de mal que afligia o povo era a peste bubônica, que arrasava populações, quando se disseminava pelas cidades, levando ao fechamento dos teatros, para evitar aglomerações e, conseqüentemente, o alastramento da epidemia. Além da peste, a loucura também era freqüente, e seus diagnóstico e tratamento são, para nós, totalmente fora de propósito. Para o diagnóstico, além da ob-

servação do paciente pelo médico, recorria-se ao relatório de vizinhos e amigos do doente, quando não era raro colocar-se alguém para segui-lo noite e dia, observando suas atitudes. Tais atitudes não precisavam ser o que hoje seria considerado anormal. Os relatos eram, muitas vezes, inventados por quem, por inveja ou desafeto, apontava o “louco” ou a “louca” às autoridades, ou, então, comportamentos contrários à norma social, o que seria suficiente para o rótulo de loucura. Assim, por exemplo, se um filho ou uma filha fosse contra as decisões paternas, seria provavelmente tido como louco e submetido a tratamento. Um caso ocorrido na época de Shakespeare, e que foi, talvez, uma das fontes usadas por ele, de forma invertida, para o tema de *Rei Lear*, foi o de Sir Brian Annesley, cujas duas filhas mais velhas tentaram conseguir autorização legal para administrar seus bens, declarando-o louco. Graças à sua filha caçula, que o defendeu, Sir Annesley livrou-se da acusação.

Esta peça se estrutura, também, sobre a figura do “falso bedlamita”, ou Tom o’Bedlam. Esse tipo freqüentava as ruas das grandes cidades, apavorando os moradores, dado seu potencial de criminalidade, ou rondava as fazendas, quando os homens tinham saído para o campo, com o fim de conseguir das amedrontadas mulheres comida, bebida e dinheiro. Os Tom o’Bedlams eram criminosos e ladrões que se portavam como os verdadeiros ex-pacientes do hospital de Bethlehem ou Bedlam, mantido pelo governo para o tratamento dos loucos.

Se os pacientes de Bedlam não se curassem no período de um ano, eram devolvidos à sua comunidade de origem, que ficava responsável por eles. Se fossem perigosos, eram mantidos em casa, acorrentados, em uma condição sub-humana, recebendo, apenas, água e alimento. Se mansos, andavam soltos pelas ruas, esfarrapados, carregando uma cornucópia onde as pessoas colocavam comida e bebida e, mesmo, dinheiro. Mas estes pobres coitados foram, logo, suplantados por espertalhões que, usando sua quase nudez, seu vocabulário, sua miséria, enfim, aproveitavam-se de sua imagem, para conseguir esmolas e, nos casos mais assustadores, assaltar e roubar. Seu refrão, que seria imortalizado por Shakespeare, era “o pobre Tom está com frio”.

Em *Rei Lear*, o jovem Edgar, para fugir da fúria do pai, o conde de Gloucester, que julga ter sido traído por ele, se transforma em um Tom o'Bedlam. A descrição que ele faz de seu disfarce corresponde exatamente ao retrato pintado por seu contemporâneo, Thomas Dekker (1572-1632), no livro *The Belman of London* (*O sineiro de Londres*), publicado em 1608, que fala dos perigos que ameaçam a cidade, à noite. É essa a figura que Edgar pretende assumir:

...para escapar,  
Vou me preservar co'a forma mais baixa  
E mais pobre que jamais a penúria,  
Do homem desdenhando, aproximou  
Da fera. Cobrirei de lama a face,  
Só um cobertor envolvendo a cintura,  
Cabelos emaranhados, e co'esse  
Meu corpo nu, enfrentarei os ventos  
E as perseguições do céu. Em mi'a terra,  
Nos mendigos de Bedlam tenho exemplo  
E encontro precedente. Com voz  
Tonitruante, eles enfiam nos braços  
Entorpecidos que dor já nem sentem,  
Espinhos, pregos, ramos de alecrim;  
E vão, com essa imagem tão horrível,  
A pobres sítios, pequenas aldeias,  
Apriscos de ovelhas, e moinhos,  
Às vezes com pragas, com orações  
Às vezes, para à força arrancar  
De alguém a caridade. Turligod,  
Coitado, ou pobre Tom, ser isso ainda é  
Alguma coisa. Se Edgar eu for,  
No entanto, na verdade nada sou. (II.3)

A época de Shakespeare é um tempo de violência. As pessoas do povo se divertiam, nos domingos, indo a Bedlam, onde passavam o dia vendo os loucos. Alguns chegavam, até, a levar um lanche. Ou, então, assistiam a “ataques aos ursos” (bear baiting), em que ursos presos a postes eram atacados por cães bravos, até morrerem, sem, antes matarem, por sua vez, vários cães. Ou assistiam



a brigas de galos, quando somas vultosas eram gastas nas apostas. Ou, ainda, a enforcamentos, que se constituíam em verdadeiros espetáculos públicos. Todo tipo de passatempo que fazia parte da cultura popular dessa época é encontrado na obra do dramaturgo, às vezes diretamente, às vezes através de insinuações, lembranças e sugestões.

As feiras se constituem em interessante exemplo da riqueza da tradição folclórica. Pelos tipos que lhes eram próprios, assim como pelos espetáculos que nelas tinham lugar, eram as feiras ricas em costumes da época. Agricultores, pequenos comerciantes de gado e de utensílios domésticos, mulheres que ofereciam ovos e aves criadas por elas, vendedores ambulantes, vendedores de panfletos, baladas e bugigangas, cantadores, charlatães e batedores de carteira eram ali encontrados. As feiras fervilhavam com representações teatrais, espetáculos de marionetes, apresentações musicais, ofertas de drogas cujos poderes os charlatães se esmeravam em demonstrar, usando um palavreado exuberante, mímica, cantos e cartazes às vezes indecorosos.

Um tipo que sempre aparecia ali era o manso Tom o'Bedlam. Também calcado na imagem do louco real, ele se vestia com roupas coloridas, cobria-se com guirlandas de flores, e carregando sua cornucópia, dançava, cantava e, brincando, pedia esmolas. Ainda em *Rei Lear*, Shakespeare reproduz, também, esse segundo tipo de falso Tom o'Bedlam. A imagem do alegre Tom das feiras ressurge no velho rei louco, que é assim descrito por Cordélia:

Oh, dor! É ele: pois agora mesmo  
Foi encontrado, louco, qual o mar  
Em fúria; cantando alto e coroado  
Com o áspero fumo-da-terra, e ervas  
Bravas das leiras, bardanas, cicuta,  
Urtiga, flores do pântano, joio,  
Enfim todas as daninhas e estéreis  
Ervas que crescem no meio do trigo,  
Planta bendita que nos alimenta. (IV.4)

Outros tipos das feiras aparecem em peças da shakespeareana,

como Autólico, o espertalhão que faz os simplórios homens do campo caírem em suas armadilhas, em *Conto de inverno*. Esse tipo, amoral confesso, canta, declama versos, enchendo de vida um ambiente que, sem sua presença, poderia se tornar melosamente romântico. Com Autólico, além da reprodução burlesca de uma figura comum de seu tempo, Shakespeare faz uma crítica velada à poesia pastoral, então em voga, uma crítica tão sutil que nem chega a ser condenatória. Ao focalizar a vida no campo, entretanto, ele revive, ainda em *Conto de inverno*, nas cenas 3 e 4 do ato IV, mais uma festa do ciclo anual: o festival da tosa de carneiros que, com seus ritos de hospitalidade e reencontro de amigos e vizinhos, serve de pano de fundo para o desenrolar dos acontecimentos.

Além dos malandros, serviram também de modelo para Autólico os mascates das feiras, que vendiam quinquilharias, panfletos e as *Histórias piedosas* e *Histórias prazerosas*. Esses livrinhos eram consumidos por moças e rapazes, em uma época em que o analfabetismo já diminuía. É nas *Histórias prazerosas* que surge a incrível figura de Mother Bunch (talvez a tradução mais próxima deste nome seja “Mãe Pacotão”).

Em algumas delas, a enorme e alegre Mother Bunch conta histórias e fornece orientação sexual às jovens, com suas narrações de encontros amorosos e sugestões de como agir, no “dia de Maio”, ou na “vigília de Santa Agnes”, para conhecer seu futuro marido, ou como proceder em situações amorosas. Essa figura incrível é assim representada, em uma passagem de uma das *Histórias prazerosas*, encontrada na coleção de Samuel Pepys (1633-1703), hoje na biblioteca da Universidade de Cambridge:

Ela era quadrada, em suas medidas, tendo uma altura de vinte mil pés e meio, onde não cabia nem mais um dedo... Sua largura era de onze mil pés e duas polegadas, sem que aí houvesse espaço para um prego a mais; ela gastava a maior parte de seu tempo contando histórias, e, quando ria, era ouvida, de Algate, até os Monumentos de Westminster, e toda Southwark parava de assombro, os leões na Torre, e os touros e ursos de Parish Garden urra-

vam (de pavor de seu riso) mais alto do que os gritos da grande Megge; uma vez ela foi tomada por uma ventania em sua barriga e, com uma única rajada de seu rabo ela derrubou Charing Cross, com a torre da Igreja de São Paulo que subia para o céu. (Citado por Margaret Spufford).

Mother Bunch parece ser o modelo para a ama de Julieta, em *Romeu e Julieta*, e para a Senhora Quickly, que aparece nas duas partes de *Henrique IV*, em *Henrique V*, e em *As alegres comadres de Windsor*. Seu linguajar e sua filosofia de vida foram incorporados nessas personagens, dando-lhes um colorido único, e bem folclórico. Comparemos, por exemplo, as falas de Mother Bunch, ao contar o sonho que teve na noite de Santa Agnes, e a da ama de Julieta, no ato II, cena 5:

#### MOTHER BUNCH

[meu terceiro marido] pertencia à classe dos artesãos, e chegou-se a mim com seu furador nas mãos, pronto pra me picar, é, e me picou, mesmo, mas não me machucou, porque, quando acordei de meu sonho, eu não estava nem um pouquinho pior, mas achei que demorou muito até que ele voltasse novamente, e assim sentirão todas as donzelas que desejam se casar. (citado por Spufford)

#### AMA

Corra pra igreja: eu vou noutra caminho,  
Buscar u'a escada pra seu amor subir  
Pro ninho de amor, ao cair da noite.  
Eu dou duro, suando pro seu prazer,  
Mas, logo à noite, quem vai suportar  
O peso todo, essa vai ser você.

Ao reconstruir, de variadas maneiras, os festejos do ciclo anual e as celebrações religiosas remanescentes da Idade Média, muitas das quais ainda persistiam em seu tempo nos panfletos, nas baladas, nas procissões cívicas, como as *pageants* e os *progresses*, na medicina e na superstição, em Bedlam e nos ringues de briga de galo e

de ataques aos ursos, no teatro, nas canções, no rebuliço das feiras e nas festas da corte, enfim na cultura de seu país, William Shakespeare recriou a vida, pintou o homem em todas as suas nuances, legando-nos um verdadeiro patrimônio cultural. Em suas peças podemos sentir “que obra de arte é um homem” (*Hamlet*, II.2), rir de Falstaff e Sir Tobias Arroto, brincar e filosofar com os Bobos, chorar com Desdêmona, sonhar com Hérmiã e amar com Romeu e Julieta.

### **bibliografia**

---

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Schwarcz, 1989.

GRIFFIN, Alice V. *Pageantry on the Shakespearean stage*. New Haven: College and University Press, 1951.

HAYES, Tom. *The Birth of Popular Culture: Ben Jonson, Maid Marian and Robin Hood*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1992.

INGRAN, M. “Ridings, Rough Music and the ‘Reform of Popular Culture’ in Early Modern England”. *Past and Present* (1984) 105: 79-113.

LAROQUE, François. *Shakespeare’s Festive World: Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage*. Trad. Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

RESENDE, Aimara. “Entre Nobres e Aldeões”. In: Pinto, Manuel da Costa (ed) *Entreclássicos 2*. São Paulo: Ediouro, 2006:6-13.

SPUFFORD, Margaret. *Small Books and Pleasant Stories: popular fiction and its readership in seventeenth-century England*. London: Methuen, 1981.

STUBBES, Philip. *Anatomy of the Abuses in England*. Furnivall, Frederick J. (ed) Vaduz: Kraus Reprint, 1965. The New Shakespeare Society Publications, series VI, nos. 4,6,12.

# O LUGAR DA MULHER NA SOCIEDADE ELISABETANA-JAIMESCA E NA CRIAÇÃO POÉTICA DE SHAKESPEARE

Anna Stegh Camati



Em *Shakespeare: A invenção do humano* (2000), Harold Bloom afirma que o Bardo estabeleceu o que significa “ser ou não ser humano”, inventando assim o conceito moderno de humanidade: através das centenas de personagens diferentes que habitam sua obra definiu a condição humana como a entendemos hoje. Isso não quer dizer que, anteriormente, grandes autores como Homero (datas de

nascimento e morte desconhecidas), Sófocles (496 a.C.- 406 a.C.), Dante (1265-1321) e Chaucer (1343-1400), entre outros, não tivessem criado personagens individualizadas. A criação poética de Shakespeare, no entanto, marca um momento extremamente fértil, e de inestimável importância na evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando idéias e conceitos que atravessaram séculos, e ainda não esgotaram seu prazo de validade.

É evidente que esta nova maneira de ver e pensar o mundo que Shakespeare dramatiza em suas peças só foi possível graças a determinadas condições e circunstâncias da época em que ele viveu e escreveu. Segundo Jakob Burckhardt, em sua obra *A cultura do Renascimento na Itália* (1921), foi com a valorização do homem durante o Renascimento que o mundo, até então voltado para Deus, transfere seu centro de gravitação para o próprio homem, resultando no nascimento do indivíduo, que tende a formular e desenvolver seu próprio pensamento ao invés de deixar-se escravizar por princípios e conceitos pré-estabelecidos. Muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista: ambas, tanto as masculinas quanto as femininas, se rebelam contra idéias e valores obsoletos, e se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual.

Jan Kott, o crítico polonês que revolucionou os estudos shakespearianos em 1965, observou, em *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003), que o dramaturgo inglês nos interessa ainda hoje, porque ele continua sendo atual, e o crítico marxista, Terry Eagleton, em *Marxismo e a crítica literária* (1976), asseverou que é difícil confinar Shakespeare à época em que viveu, uma vez que é possível estabelecer um diálogo entre sua obra e diversos pensadores da contemporaneidade, entre eles Sigmund Freud (1856-1939), Henri Bergson (1859-1941), Jacques Lacan (1901-1981), Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), e muitos outros.

Enquanto alguns críticos argumentam que Shakespeare foi feminista, outros acreditam que seria incorreto rotulá-lo como tal, mas a maioria é unânime em afirmar que seu extraordinário *insight* a respeito da condição humana contribuiu para que retratasse ho-

mens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal.

Os escritos da crítica neo-historicista se propõem a fornecer evidências de que não existe um lugar privilegiado de onde podemos perceber o passado de maneira objetiva, e que a nossa perspectiva sobre o mesmo será sempre mediada pelo presente e pela nossa subjetividade. O objetivo deste ensaio é apresentar o leitor que se inicia nos estudos shakespearianos ao caráter dinâmico do universo sócio-cultural da época elisabetana-jaimesca e, traçar, em linhas gerais, um panorama do lugar social da mulher na estrutura patriarcal. Outrossim, também pretende-se discutir diversas estratégias de construtividade textual criadas pelo Bardo que, guardadas as devidas proporções, permitem realizar leituras contemporâneas de suas personagens femininas: através de diversos artifícios, Shakespeare sugere que os papéis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher não são comportamentos determinados apenas biologicamente, mas, também, influenciados por padrões culturais passíveis de mudança.

### **Da natureza à cultura**

Ao absorver as mais diversas influências dos mais variados campos do conhecimento humano, tanto literárias quanto extra-literárias, Shakespeare imprimiu um novo enfoque à arte da caracterização das personagens em suas peças. Uma das influências mais marcantes foi a dos filósofos do humanismo pessimista, de orientação cético-relativista, entre eles, Michel de Montaigne (1533-92) que, em seus ensaios, já questionava a perspectiva essencialista que atribui a homens e mulheres identidades fixas. Em “Da incoerência de nossas ações”, o filósofo francês discute a natureza fluida e paradoxal dos seres humanos: afirma que somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e que cada peça funciona independentemente das demais; assim, a diferença entre nós e nós mesmos é tão grande, a cada momento que passa, quanto a diferença entre nós e os outros. Somos extremamente contraditórios, ao mesmo tempo castos e lascivos, modestos e arrogantes,

pródigos e avarentos, respeitosos e insolentes, dependendo das circunstâncias, que irão determinar o uso das diferentes máscaras, que ostentamos e escondemos, de acordo com as nossas conveniências. Sabe-se que Shakespeare foi um ávido leitor de Montaigne e que inúmeras idéias e, muitas vezes, até mesmo as próprias palavras do filósofo francês, reverberam em seus textos como, por exemplo, a famosa fala de Jacques sobre a relação do teatro e vida na sua comédia *Como quiserem* (1599-1600):

O mundo inteiro é um palco,  
E os homens e mulheres são atores:  
Têm as suas entradas e saídas;  
E cada um desempenha vários papéis,  
Distribuídos em sete atos. (II.7)

Em *Hamlet* (1601), por exemplo, no tocante à construção de Ofélia, desde o início da peça fica evidente o conflito entre a máscara exterior, socialmente construída, e o “eu” interior reprimido da heroína. A intimidação sexual de Ofélia já se evidencia na terceira cena do primeiro ato: vemos como ela é sugestionada para submeter-se às regras do patriarcado, manipulada por ambos, seu pai e seu irmão, que lhe ordenam a não confiar em seus sentimentos e desejos. A fragmentação de sua mente é o resultado de atitudes e mensagens contraditórias que ela não consegue conciliar: ela é usada e confundida por todos os homens de seu convívio, seu pai, seu irmão, o rei Cláudio e o próprio Hamlet. Laertes tenciona colocá-la num pedestal como um objeto estético, encarnando seu ideal de castidade feminina; Polônio objetiva transformá-la num completo autômato, sempre pronta para obedecer as suas ordens, uma mercadoria a ser negociada em proveito próprio; Cláudio a vê como um instrumento para sondar os propósitos de seu sobrinho; e Hamlet não hesita em insultá-la e abandoná-la, descarregando nela toda a sua fúria e ansiedade motivadas pela sua percepção neurótica da conduta de sua mãe. Ela não tem autonomia de escolha, pensamento e ação, e todos se mostram alheios às suas necessidades e desejos. Completamente circunscrita pelo poder patriarcal, Ofélia é obrigada a reprimir não apenas a sua sexualidade, mas também a anular a sua identidade, a qual, tendo sido construída



tomando como referência exclusivamente a vontade dos outros, não teve oportunidade de florescer. As excessivas pressões às quais é submetida culminam na perda de seu senso de realidade e sua decorrente loucura.

Influenciado por suas leituras e pela cosmovisão da época, Shakespeare não tardou em observar que a cultura influencia o comportamento social, e que tanto o homem como a mulher também são produtos do meio em que foram socializados. Conseqüentemente, muitas das personagens do Bardo, tanto as masculinas como as femininas, se sustentam a partir de uma postura relativista, que define o sujeito como sendo fruto, não somente de fatores biológicos e psicológicos, mas também de determinações culturais e históricas.

### **As relações de gênero e sexualidade na sociedade elisabetana-jaimesca**

O Renascimento foi um período de transição, de profundas mudanças em todas as esferas da vida e do conhecimento da humanidade. É a época do feudalismo em declínio e do capitalismo emergente. Na obra de Shakespeare encontramos a expressão desses dois mundos em tensão: ele investiga o homem de seu tempo, mostrando os conflitos, os choques de idéias e os valores desse momento histórico. Discute e questiona os códigos éticos e morais, disputas legais e de estado, questões de gênero, raça, classe social, e problemas existenciais causados, principalmente, pelas mudanças religiosas – catolicismo, anglicanismo e protestantismo.

A “grande corrente dos seres”, uma teoria classificatória que dividia os homens e os reinos animal, vegetal e mineral em categorias superiores e inferiores, segundo critérios de hierarquia e ordem, sistematizada por E. M. W. Tylliard em *A imagem elisabetana do mundo* (1934), constituía a base da divisão em classes sociais e do absolutismo monárquico: tratava-se da legitimação ideológica de uma ordem social que procurava manter-se a todo custo. Os críticos materialistas culturais argumentam que esta idéia já não era aceita pela maioria da população na época de Shakespeare, e que o sistema patriarcal já apresentava sinais de instabilidade e enfraquecimento.

No entanto, apesar de que havia certa mobilidade social e flexibilidade de comportamento individual durante o humanismo renascentista, ainda continuava a vigorar, em grande parte, uma estrutura patriarcal estratificada. As restrições de gênero, raciais, étnicas e classistas continuavam sendo determinantes, no sentido de estabelecer como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era facultado fazer, ou seja, esses fatores ainda delimitavam a esfera de ação da maioria dos indivíduos e lhes impingiam sanções legais, sociais e econômicas. Na Inglaterra de Shakespeare, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis de acordo com suas possibilidades e capacidades; o desempenho social da mulher, no entanto, era bastante limitado. Sua identidade derivava exclusivamente do sexo ao qual pertencia: podia ser mãe, esposa ou viúva; dama ou criada; virgem, prostituta ou bruxa. A opção do claustro, que assegurava uma vida de respeito e segurança às mulheres solteiras, não mais se apresentava desde os tempos da reforma anglicana, quando os mosteiros e conventos foram extintos e seus bens confiscados pela coroa, fato que elevou os níveis de prostituição e mendicância.

O mito da identidade da mulher como um dado fixo sempre era invocado para não permitir que ela assumisse outros papéis, diferentes daqueles considerados pré-ordenados por Deus, e que, segundo crenças antigas, estavam inscritos em sua própria natureza. A natureza da mulher, segundo essas mesmas crenças, não era adequada para assumir papéis de destaque na sociedade, na política, nas artes, no mundo dos negócios e nas relações diplomáticas. Havia toda uma série de preconceitos com relação à mulher, como revela a criação das estruturas de pensamento binárias, cultivadas pelo poder patriarcal, sempre ávido em assegurar a hegemonia masculina. A mulher era considerada fraca, passiva, submissa, dependente, falsa e volúvel, deixando-se guiar demasiadamente pela emoção; em contrapartida, o homem era visto como o exato oposto: forte, ativo, dominador, independente, sincero e verdadeiro, orientado pela razão.

Após a morte prematura de Eduardo VI (1537-1553), e na absoluta falta de um herdeiro masculino, duas filhas de Henrique VIII (1491-1547), Maria (1516-1558) e Elisabete (1533-1603), tor-

naram-se rainhas, um fenômeno sem precedentes que até então havia sido impensável em uma sociedade patriarcal. Em 1558, com a morte de Maria I e a ascensão de Elisabete I ao trono, uma era de relativa paz e de prosperidade transformou a Inglaterra em uma das principais potências do cenário político da época. Elisabete I teve poderes absolutos durante o seu reinado, e com a imagem do soberano-mulher que criou de si mesma (um ‘príncipe’ com um corpo de mulher e o coração de um rei), exprimia a ambigüidade dos papéis fixos supostamente inscritos na natureza do homem e da mulher.

Nos reinados da rainha Elisabete I (1558-1603) e do rei Jaime I (1603-1625), as mulheres inglesas gozavam de maior liberdade do que suas irmãs na Europa continental. Os viajantes que vinham do estrangeiro ficavam surpresos com o comportamento delas, que não eram confinadas em casa como na Espanha e em outros países: além das igrejas, elas tinham permissão de freqüentar outros lugares públicos, tais como mercados, feiras e teatros, onde se constituíam em uma parte importante dos espectadores. As restrições enumeradas acima também não se aplicavam a todas as mulheres: registros e documentos da época nos informam sobre mulheres que exerciam diversas profissões, possuíam propriedades, e eram chefes de família. Também chegaram até nós relatos de mulheres rebeldes que não se submetiam aos ditames do regime patriarcal (como as megeras, por exemplo), e que repudiavam os estereótipos nos quais supostamente deveriam se enquadrar.

Além disso, muitos escritos nos informam que houve mudanças na situação doméstica e no casamento como instituição no período elisabetano-jaimesco, mudanças essas aceleradas e consolidadas pela ascensão do protestantismo. Os historiadores falam de uma “revolução sexual”: o velho casamento arranjado do patriarcado, um contrato comercial que valorizava a linhagem e a propriedade começava a declinar e, pelo menos teoricamente, o casamento era entendido como uma união de livre escolha baseada na parceria entre um homem e uma mulher. Muitos dos tratados da época, no entanto, apresentam inúmeras contradições, entre elas, o argumento da importância da reciprocidade do amor, mas da manutenção da autoridade absoluta do homem. É, também,

nessa época, que começa o debate sobre o *status* da mulher, e dos direitos e deveres dos parceiros no casamento.

Sabe-se que na Inglaterra renascentista as companhias teatrais necessitavam de um patrono para garantirem sua legitimidade. A companhia de Shakespeare era muito respeitada em Londres: primeiro como “Lord Chamberlain’s Men” e, mais tarde, sob o patronato de Jaime I, como “The King’s Men”, e, em inúmeras ocasiões especiais, era chamada para se apresentar na corte, onde, além de prestígio, era contemplada com algum retorno financeiro. O teatro, por outro lado, era uma instituição comercial permanente: o público pagante constituía a principal fonte de renda das companhias teatrais. Muitas pessoas que freqüentavam os teatros não eram a favor da política e religião vigentes, temas difíceis de abordagem pelos dramaturgos devido ao problema da censura: a cena era monitorada pelo poder estabelecido. Assim, para conseguir manter uma relação de cumplicidade com o grande público, que lotava a arena e as galerias dos inúmeros teatros londrinos, sem perder o apoio de seus patronos, Shakespeare viu-se obrigado a encontrar um meio para não desagradar a ninguém. A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o Bardo parecia ratificar a ordem patriarcal e o absolutismo monárquico, mas através do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida.

### **Políticas da representação do feminino na criação poética de Shakespeare**

A partir dos anos 1960 e 1970, com o surgimento das críticas neo-historicista e materialista cultural, novos enfoques orientam os estudos shakespearianos. Diversos aspectos da obra do poeta são investigados sob uma ótica contemporânea, entre eles a significação de ser mulher nos contextos histórico e cultural da era elisabetana-jaimesca, tomando como norte a problematização de quaisquer respostas embasadas em fundamentos metafísicos, essencialistas ou deterministas do ponto de vista biológico. Suas

investigações sugerem que os textos do Bardo podem ser lidos tanto para afirmar como para negar ideologias sexistas.

Esses críticos sublinham que não devemos esquecer que, durante grande parte do período criativo de Shakespeare, a soberana absoluta foi uma mulher, Elisabete I, fato que, sem dúvida, repercutiu nas estruturas do patriarcado, e provocou discussões a respeito dos papéis sociais dos homens e das mulheres. Através do questionamento do que é natural e do que é construção social, Shakespeare mostra consciência em relação à insatisfação das mulheres diante dos estereótipos que lhes eram impostos: ele deu, muitas vezes, vez e voz à mulher, pois soube compreender as fraquezas e potencialidades humanas independentemente de sexo, classe social ou raça.

Em suas tragédias, Shakespeare questiona o *status quo*, manipulando as informações encontradas em suas fontes (contos, novelas, crônicas), adaptando-as livremente, e introduzindo uma série de modificações e inserções, que se constituem em um rico subtexto. A crítica materialista cultural argumenta que essas tragédias ostentam uma forte dimensão política através da inclusão no texto de indícios que viriam a permitir diversas leituras, muitas vezes, diametralmente opostas – ou seja, a idealização e a desmistificação e/ou subversão de formas específicas de poder.

Apesar de os protagonistas das tragédias serem predominantemente masculinos, em duas delas, *Romeu e Julieta* (1594-96) e *Antônio e Cleópatra* (1606-1608), as heroínas compartilham do destino trágico dos heróis. E muitas mulheres, tais como Julieta, Lady Macbeth, Volumnia, Desdêmona e Cleópatra, só para citar algumas, são personagens multifacetadas. A ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social. E Cleópatra, uma das mais fascinantes heroínas de Shakespeare, é ainda mais ousada, visto que a sua posição de rainha lhe garante o que a maioria das mulheres não possuía: independência. Cleópatra não é apenas soberana de um povo mas, também, de si mesma.

Mas é no universo das comédias de Shakespeare que a mulheres se destacam: Pórcia, Beatriz, Katherina, Adriana, Viola, Rosalinda, entre tantas outras. Através da metateatralidade, paródia, ironia e de estratégias dramáticas diversas, tais como o disfarce ou travestimento, o poeta estabelece uma confusão de identidades, que contradiz e subverte a visão tradicional da mulher, sugerindo que os conceitos de ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ são criações culturais e, como tais, comportamentos aprendidos através do processo de socialização, que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções específicas e diversas como se fossem partes de suas próprias naturezas. Esta naturalização que inferioriza o sexo feminino, um argumento igualmente utilizado pelas teorias racistas e de divisão em classes sociais, é constantemente questionada, criticada, ridicularizada e desacreditada nas comédias de Shakespeare.

A partir dos anos 80 e 90, a crítica feminista deu maior visibilidade às personagens femininas de Shakespeare. Catherine Belsey, Carol Thomas Neely, Juliet Dusinberre, Linda Bamber, Lisa Jardine, Jean E. Howard, entre outras, com base nas considerações teóricas de Simone de Beauvoir, procuram demonstrar em suas reflexões que as heroínas das comédias de Shakespeare são fortes, inteligentes e decididas; possuem agudeza de espírito, perspicácia, determinação, audácia, independência, versatilidade e fluência verbal: como Katherina de *A megera domada* (1590-1591), Beatriz de *Muito barulho por nada* (1598), e Rosalinda de *Como quiserem* (1599-1600).

Shakespeare subverte as ortodoxias da sociedade patriarcal e questiona a noção de uma identidade original ou primária do gênero. O autor deixa implícito, e muitas vezes, explícito, que a hierarquia sexual não é uma fatalidade biológica, porém uma construção, fruto de um processo histórico e, como tal, passível de transformação. Shakespeare transforma a convenção do travestimento em estratégia artística para questionar a validade da limitação de papéis femininos, colocando a nu o artifício de construção de uma criatura chamada mulher: o duplo travestimento do ator pode ser visto como um emblema da igualdade entre os sexos, independentemente da roupa que vestem. Júlia, Viola, Rosalinda, Jéssica, Pórcia, Nerissa e Imogênia são representadas por atores travestidos de

mulher, que, depois, por necessidade das tramas, se disfarçam de rapazes, conseguem fazer muito do que é negado ao seu sexo: transitam livremente em áreas proibidas às mulheres e desempenham papéis reservados aos homens, lançando assim uma luz extremamente esclarecedora sobre os mecanismos de construção do comportamento social. O disfarce de homem permite-lhes um desenvolvimento mais efetivo e completo como indivíduo e sujeito, liberando-as das restrições de sua condição feminina e de objeto.

Em *O mercador de Veneza* (1598), por exemplo, três personagens femininas, Pórcia, Nerissa e Jéssica, se travestem de rapazes para cumprirem funções diversas. A dupla inversão é um recurso de distanciamento que nos faz pensar sobre o processo de construção identitária. Para mostrar como Shakespeare vira os estereótipos de cabeça para baixo, e manipula os conceitos culturais com grande sutileza através da estratégia do duplo travestimento, limitar-me-ei a fazer algumas considerações sobre Pórcia, a heroína da peça.

Pórcia é uma rica herdeira de Belmonte, cujo pai morto continua exercendo seu direito sobre a filha além-túmulo, através da escolha de uma de três arcas pelo pretendente a sua mão: a jovem comenta que não pode escolher quem lhe agrada, nem recusar quem lhe desagrade (I.2). Porém, desde o início, fica muito claro que tudo o que ela diz entra em franca contradição com o que ela faz. De início, ela orienta Bassânio na escolha da arca certa através de uma canção cuja letra contém um jogo de rimas extremamente sugestivo; e, depois, quando ele acerta, escolhendo a arca de chumbo, ela profere um discurso de submissão e dependência que parece afirmar os códigos da cultura do patriarcado: ela se diz frágil, insegura, sem lustro ou experiência, disposta a entregar sua fortuna, corpo e espírito a Bassânio para que este possa orientá-la “como seu amo, seu senhor, seu rei”. Logo em seguida, porém, ela assevera que era “senhor” da mansão onde mora e não “senhora”, e lhe entrega um anel, que uma vez perdido dará a ela o direito de protesto (III.2). Vemos que ela impõe condições desde o primeiro momento, e as atitudes que toma a seguir, quando, travestida de Baltazar – ela decide desempenhar a função de advogado (III.4), não para resolver a situação de Antônio, amigo de seu marido, mas para salvar seu próprio casamento – não deixam dúvidas de que

ela foge inteiramente ao estereótipo considerado natural e intrínseco à mulher: ela não é submissa, frágil ou dependente, porém forte, inteligente, astuta e, até mesmo, autoritária.

A cena final da peça que dramatiza o motivo dos anéis (V.1), novamente sublinha a capacidade performática de Pórcia, que manipula a situação em tom de brincadeira, mas deixa no ar uma ameaça de traição que coloca Bassânio em uma posição de vulnerabilidade e insegurança. Tanto o discurso como as atitudes da heroína mostram que ela não ratifica o poder da ideologia patriarcal, nem internalizou os imperativos de sua cultura como querem alguns críticos. Ao contrário, fica evidente que ela só se identifica com a imagem feminina do patriarcalismo (III.2) para tornar-se desejável: ela fala exatamente aquilo que Bassânio gostaria de ouvir.

As mulheres que freqüentavam os teatros, provavelmente, se divertiam com as heroínas rebeldes de Shakespeare, cujos comportamentos levantavam questões de identidade e diferença. Possivelmente, elas se deleitavam com as fantasias de poder às quais se entregavam durante o espetáculo antes de retornar para a sua vida de submissão do dia-a-dia. Presume-se que muitas mulheres devem ter aprendido a lição, usando na vida real as estratégias sugeridas no teatro, uma vez que o travestimento era praticado por algumas damas da sociedade elisabetana-jaimesca, quando queriam ser mais livres e transitar em áreas proibidas.

Shakespeare captou no ar as inquietações do período em que viveu e, sendo dotado de uma sensibilidade apurada, deu corpo e voz às novas idéias. Apesar de algumas personagens das comédias proferirem discursos misóginos, o subtexto e as diversas estratégias cênicas permitem vislumbrar um certo distanciamento do autor. Principalmente através do recurso do travestimento, ele revela os principais mecanismos de fabricação da construção social do gênero, propiciando uma abertura no texto, que permite diversas leituras. Ao mostrar a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais, suas peças levantam questionamentos que revelam uma estrutura de poder patriarcal longe de ser absoluta; muitas mulheres, aparentemente subservientes, tinham seus próprios meios de subversão e mecanismos de poder apesar das opressões do sistema.



## **bibliografia**

---

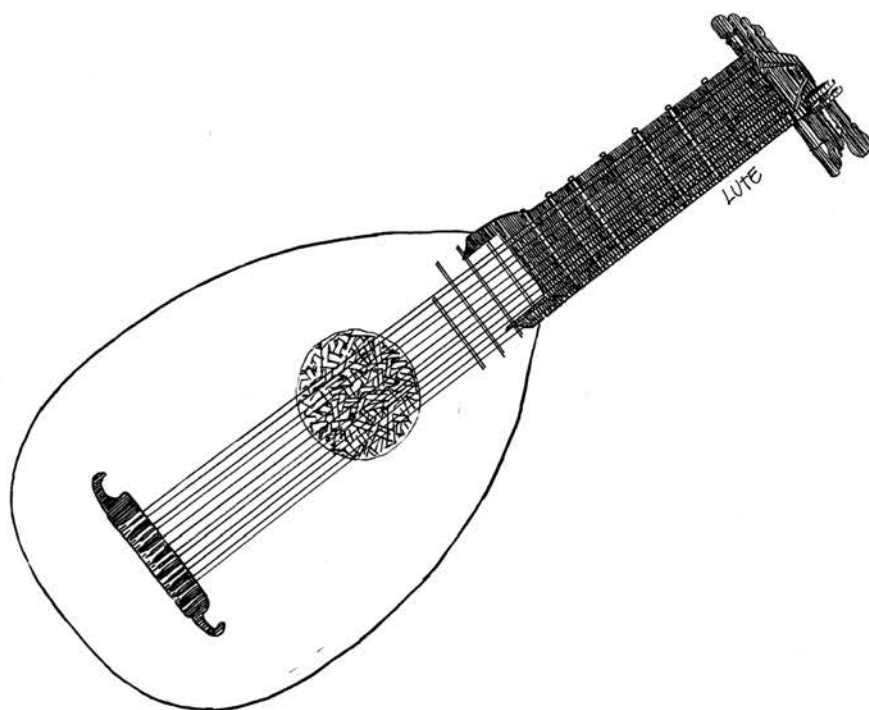
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. vol. 1: *Fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BURCKHARDT, Jakob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. New York: Macmillan, 1921.
- BURKE, Peter et alii. *O homem renascentista*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- CAMATI, A. S. "Ofélia revisitada: a estética da encenação teatral de Marcelo Marchioro". In: TOMITCH, Leda et alii. *Literaturas de Língua Inglesa: visões e revisões*. Florianópolis: Insular, 2003. p. 443-455.
- CAMATI, A. S. "Crossdressing as performative subversion of identity in Shakespeare's *The Merchant of Venice*." In: *Anais do I Congresso Internacional da ABRAPUI*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 1-11.
- DOLLIMORE, Jonathan & SINFIELD, Alan. *Political Shakespeare: new essays in cultural materialism*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1991.
- DUSINBERRE, Juliet. *Shakespeare and the nature of women*. London: Macmillan, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996. v. 1.
- SANTOS, Marlene Soares dos. "Shakespearean Androgyny: a Feminist Reading". In: *Anais do XXVI SENAPULLI*. Campinas: FAPESP, 1994. p. 23-27.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- TYLLIARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1943.
- WAYNE, Valerie (ed). *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. New York: Cornell University Press, 1991.



# A MÚSICA NA ÉPOCA DE SHAKESPEARE

---

Caetano Waldrigues Galindo



Primeiro de tudo, uma pergunta.

Diante da necessidade de descrever a música da segunda metade do século XX, com a finalidade de estabelecer o contexto em que viveu e trabalhou um escritor contemporâneo qualquer, digamos que fosse Anthony Burgess (1917-1994) – que, diga-se de passagem, escreveu um romance, *Nada como o sol*, sobre a vida de Shakespeare –, o que você consideraria *música*?

A pergunta parece absurda?

Pense no seguinte, a música ocidental vive há décadas, e de forma absolutamente única, a cisão entre popular e (qual palavra..?) *elevado*, que a literatura vem sentindo de forma particularmente nítida nos últimos anos.

É claro que esse fenômeno tem raízes mais antigas. Publicavam-se folhetins popularescos na França do século XIX, ao mesmo tempo em que produziam Honoré de Balzac (1799-1850) ou Gustave Flaubert (1821-1880). Mas a presença massiva dos imperativos de mercado, o volume de dinheiro movimentado por contratos, adiantamentos, vendas e publicidade é que faz com que essa produção mais recente pareça merecer melhor o estatuto de literatura *pop*.

Eugène Sue (1804-1857), o maior dos folhetinistas franceses, pode ter sido popular, Dan Brown é definitivamente *pop*.

E não é desconhecido por ninguém que o mero uso do termo *pop* com o sentido de “preso a uma indústria cultural” nos vem da música, muito especialmente da música pós-Beatles. E na música não apenas a cisão, mas a vitória do universo *pop* é decididamente mais acachapante.

Se alguém, portanto, for descrever o ambiente musical com que conviveu e pelo qual se pôde influenciar um escritor que produziu na segunda metade do século XX, teria muito mais chances de acertar se começasse a falar de Glenn Miller, Elvis Presley e Paul McCartney do que se pretendesse, em um arroubo de elitismo, comentar as obras de György Ligeti (1923-2006), Krzysztof Penderecki (1933- ), Luigi Nono (1924-1990), Alfred Schnittke (1934-1998) ou mesmo do jovem Thomas Adès (1971- ).

Afinal de contas, acho que você mesmo tem muita chance de sequer saber direito quem são esses últimos, alguns dos maiores nomes da música dita *erudita* do mesmo período.

E o nosso texto imaginário sobre a música na vida de Anthony Burgess já teria então seu destino coerentemente traçado.

O que nos teria feito, aliás, passar por cima do fato de que este escritor em particular era não apenas um amante da música erudita

como um compositor formado, que escreveu dezenas de obras corais, peças de câmara e sinfonias.

A música erudita, afinal, pode estar falando (ou cantando) bem baixo nos últimos anos. Mas também está longe de estar morta.

## **A música que Shakespeare ouviu**

Ficaria algo constrangedor imaginar um quarteto elisabetano de música pop.

Algo como *Ye Olde Beatles*.

Sabemos que o fenômeno da cristalização da influência da indústria sobre as formas e os gostos na música data de tempo muito mais recente. Além de tudo, sabemos muito bem que esta bipartição era ainda menos relevante para certos artistas do período, talvez precisamente aqueles cujas obras *sobreviveram*. O dramaturgo tema deste livro todo (outro mecanismo além de o *Bardo* ou o *Cisne de Avon* para evitar ficar repetindo o santo nome em vão) era precisamente alguém que trabalhava muito bem, e trabalhava essencialmente nas frestas das divisões já existentes, ou que começavam a se forjar, entre arte elevada, aristocrática e popular.

Pois o que se deve considerar aqui é que música popular sempre existiu.

Na verdade, a música, como qualquer outra forma de arte, surgiu como uma forma espontânea e popular. Foi em momentos posteriores, especialmente durante o Renascimento, que a figura do artista deixou de ser exatamente equivalente à dos comerciantes.

Foi longo e penoso o processo de formação de uma burguesia endinheirada, o que pôde levar a necessidade e o desejo de consumo de arte mais refinada para fora das igrejas e dos palácios, gerando a possibilidade da existência de um Mozart (1756-1791), por exemplo.

Além de tudo, em música existe o problema da ausência de notação.

Não foi fácil nem curto o caminho que nos trouxe até o desen-

volvimento completo do sistema de partituras que empregamos até hoje, e que se viu completamente desenvolvido apenas no século XVIII, quando os compositores barrocos tiveram ainda de consolidar certos pontos teóricos e suas conseqüências para a escrita da música.

Perdeu-se ao longo da história muito mais música que literatura, simplesmente porque os gregos e os romanos, por exemplo, não nos deixaram música escrita.

Mas no final da Idade Média já dispúnhamos de sistemas bastante satisfatórios para a escrita musical e não se pode, também, subestimar a influência que este fato teve sobre a produção do Renascimento.

É como na linguagem humana. No momento em que você sabe que a mensagem não vai desaparecer com o último sopro do seu hálito, no momento em que a escrita lhe proporciona a certeza de que ela pode permanecer no mundo muito mais do que você, inclusive, você certamente vai tomar mais cuidado com o que deixa registrado.

Todos esses fatores: a existência de uma notação (ou até duas, no caso dos lutenistas que empregavam uma tablatura que só servia para seu instrumento), o surgimento de uma burguesia com dinheiro e vontade de se equiparar à nobreza em sofisticação, o refinamento da teoria musical, que gerava uma flexibilidade até então inédita para melodias e muito especialmente harmonias e, inclusive, não podemos esquecer, o desenvolvimento da técnica de construção de instrumentos (que no caso dos instrumentos de corda, por exemplo, continua veloz até hoje) possibilitaram que o Renascimento europeu gerasse música fina e complexa.

(Pense, só como um exemplo, que o piano, que veio trazer uma grande diferença em relação ao cravo – a possibilidade de tocar com variação de volume –, só foi desenvolvido no final do século XVIII).

É lógico, no entanto, que a música popular, necessariamente mais simples, não deixou de existir.

Mais ainda, se tivéssemos de perguntar qual música efetivamente

fez parte da vida de William Shakespeare, que música ele ouviu nas tabernas e mesmo as que inclui em suas peças, que canções ele assoviava enquanto ia ao teatro, é certo que a resposta teria de se encaminhar muito mais para os grupos de trovadores, os *broken consorts*, que, com alaúdes e pandeiros, animavam bebedeiras e festas do período.

Porém, lembre, as cisões (no teatro e na música) não eram assim tão claras e incontornáveis naquele período. E assim como um marujo que descia o Tâmisia em uma barcaça podia muito bem citar o *Ricardo III* de Shakespeare, porque a peça fazia sucesso entre todo tipo de público, havia uma grande possibilidade de que os grupos de trovadores nas tabernas cantassem vez por outra, para além de centenas de cançonetes salazes e popularescas das quais nem sempre nos restaram registros, uma ou outra ária de um dos grandes compositores então em atividade. Pois essas canções (e o mero fato de que esses compositores escrevessem canções além de peças de concerto já demonstra as ressonâncias que seu trabalho tinha no período) eram, por vezes, incrivelmente populares.

## E música que ele usou

Levou bastante tempo para que a poesia e a música conseguissem se livrar uma da outra e seguir carreira solo. Foi só no século XIX que a poesia passou a ser considerada parte da literatura<sup>1</sup>. Como veremos, é apenas aqui, no século XVII inglês, que começa a surgir a grande música absoluta.

Isso, mais a aura definitivamente popular que cercava a dramaturgia elisabetana, não podia fazer supor coisa diferente: a música e a dança tinham papel central nas representações do período.

As trupes elisabetanas contavam obrigatoriamente com músicos, ainda que eles não formassem necessariamente um grupo separado. Os próprios atores, desejavelmente, saberiam tocar algum instrumento. A eles se acrescentavam, por exemplo, trumpetas

---

<sup>1</sup> Devo essa informação à professora Sandra M. Stroparo

(necessários para a execução dos números *sennets* ou toques característicos de um determinado tipo de ação ou personagem), que provavelmente vieram de entre antigos militares.

Esses *músicos* trabalhavam em diversas formações, usualmente encarregadas de executar música de caráter específico. Assim, tambores acompanhariam cenas marciais, trompas dariam o tom das cenas de caça e os trumpetes anunciariam a nobreza. Como muitas outras coisas no teatro do período, tais usos eram convencionados e funcionavam como parte do pacto que levava os espectadores a localizar as cenas e a definir os tipos de personagens sem necessidade de descrições muito elaboradas ou cenários muito específicos.

Alguém que entrasse em cena ao som de uma corneta tinha seu estatuto claramente definido como o de alguém ainda baixo na hierarquia da nobreza para *merecer* os trumpetes.

Mas não podemos supor, por esse tipo de descrição, que o uso cênico da música em Shakespeare e em seus contemporâneos reduzisse necessariamente a um elemento cenográfico o acompanhamento instrumental. A música, naquele momento, como hoje, era viva demais para se sujeitar a esse tipo de *sinecura*.

Prova clara da importância fundamental do entorno musical para a concepção geral do drama shakespeariano é o fato de que, de todas as peças que hoje atribuímos a ele, apenas a *A comédia dos erros* não tenha rubricas que, claramente, solicitem a presença de música em algum momento e, mais especificamente, a presença de formas singulares de música em determinados momentos.

Ora, Shakespeare, como sabemos, era tremendamente parcimonioso no uso de rubricas de qualquer espécie. Determinações de expressividade, orientações para o tipo de leitura que o ator deveria fazer de certa frase, de certa fala (coisa comum no teatro posterior) estão quase totalmente ausentes de suas peças. Boa parte da razão para essa *negligência* era o fato, óbvio, de que essas peças não eram preparadas para publicação, e sim destinadas a ensaios que, normalmente, contariam inclusive com a presença do autor.

Mas isso não impede que constatemos que as rubricas shakespearianas tendem a marcar, a determinar apenas o que é



essencial para o desenvolvimento da peça: *entra Fulano, sai Beltrano*. Tudo que era considerado meramente acidental ficava sem registro obrigatório.

E fica claro que, nestes termos, era entre os elementos da estrutura *essencial* das peças que ficava o lugar destinado à música de cena. Michael Dobson e Stanley Wells, editores do *Oxford Companion to Shakespeare* (de onde sai a maior parte do conteúdo desta sessão), lembram de um exemplo especialmente vigoroso do uso da música de cena, em *Rei Lear*, quando diante da entrada da música, especificada em rubrica, Lear consegue reaver temporariamente sua sanidade.

Mas, por outro lado, nem só para acompanhamento de falas e para o estabelecimento de atmosferas e *climas* servia a música naquele momento.

Há diversas situações em que o texto das peças inclui *canções* que seriam executadas, mais do que pelos atores, pelos personagens, em cena, como parte das falas e da caracterização de cada um deles. É assim que, da noção que hoje temos de Desdêmona e de Ofélia, por exemplo, fazem parte inexoravelmente as canções que simbolizam momentos importantes desses personagens no palco. Igualmente, não poderíamos ter de uma peça como *Muito barulho por nada* a impressão de alegria e de leveza que de fato temos sem que lembrássemos, por exemplo, da canção de Baltasar, *Sigh no more, ladies...*

Algumas dessas canções shakespearianas tiveram inclusive um futuro independente. *Who's Sylvia*, de *Os dois cavaleiros de Verona*, ganhou inclusive música de Franz Schubert (1797-1828).

## No contexto mais amplo

Ficou registrado que o compositor favorito da própria rainha Elisabete era William Byrd (1540-1623), autor de motetos e missas em latim (Byrd era católico), além de hinos e serviços para a igreja anglicana e reconhecidamente um dos grandes polifonistas do período.

A polifonia, que significa o emprego de diversas melodias simultâneas, gerando um verdadeiro tecido de vozes, cantos e contracantos, fosse ela vocal ou instrumental, representava nesse momento de desenvolvimento do arsenal teórico e estético da música ocidental o ápice da complexidade e do interesse erudito. E na verdade ela vai manter esse estatuto ao menos até a morte de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Byrd era organista, e os organistas, pela natureza mesma do instrumento que tocam, com grande frequência acabam por se dedicar à complexa arte das formas polifônicas. Um grande órgão, afinal, pode permitir que o executante toque sozinho uma peça que inclua, por exemplo, seis vozes diferentes, uma vez que, além de um teclado semelhante ao do piano (com o acréscimo da possibilidade de se fazer que teclas diferentes tenham sons diferentes por meio de um complexo conjunto de válvulas que direcionam o fluxo de ar para conjuntos diferentes de tubos), ele dispõe de um teclado de pedais, que o músico aciona com os pés.

Mas, precisamente por essas características de seu trabalho, William Byrd representa como que a versão musical de um *university wit*, aqueles rapazes saídos da universidade que, com seu conhecimento de latim, grego e formas clássicas e mitológicas, freqüentemente mostravam animosidade contra os dramaturgos mais ligados ao teatro popular.

O grande nome da dramaturgia dos *university wits* é o de Christopher Marlowe (1564-1593), que de maneira alguma podemos considerar puramente um erudito de nariz empinado. Estamos no Renascimento, e esses homens viviam um trânsito muito maior entre níveis e lugares da cultura do que aquele a que estamos acostumados quando consideramos as figuras dos grandes artistas de momentos posteriores.

William Byrd era também um homem desse tempo.

E não podemos também desconsiderar o fato de que suas composições para a igreja eram extremamente populares, o que lhe garantia presença nos assóvios e nas cantarolações mesmo de certos marujos mais carolas.

A bem da verdade, seu trabalho para a igreja anglicana é popular até hoje. Seu *Short Service* jamais deixou de ser presença nas catedrais inglesas.

### Um homem exemplar

Mas, para bem da argumentação, preferi escolher para este texto, para esta possibilidade de se iluminar a figura e o tempo de Shakespeare através da música, um outro nome, um outro homem e um outro instrumento: John Dowland (1563-1626).

Como bom homem do Renascimento, Dowland nos deixou uma biografia nada econômica em buracos e suposições. Mesmo a data e o local de seu nascimento (Londres?) são ainda motivo de discussão. Ele pode mesmo ter nascido em, ou perto de, Dublin.

O que temos com certeza é a informação de que perto de seus dezessete anos de idade, ele já estava a serviço do embaixador inglês na França, pois há registros de uma viagem sua a Paris nessa capacidade no ano de 1580. E sabemos também que esse emprego era apenas o começo de uma longa relação com a nobreza e as cortes, que o levou a ser músico da corte do rei da Dinamarca, a servir o lorde Henry de Walden, novamente na Inglaterra, depois de aparentemente ter sido expulso da corte dinamarquesa por “serviços inadequados” e, finalmente, a ser um dos lutenistas oficiais da corte em Londres, apenas no reinado de Jaime I (1603-1625).

Ele mesmo teria argumentado que a razão de não ter encontrado um emprego na corte elisabetana teria sido sua conversão ao catolicismo (quicá ligada a suas viagens a Paris), que teria acontecido em torno do fim do século XVI.

Por via das dúvidas, ainda antes de sua viagem à Dinamarca, ele renega a religião católica. Afinal, na Inglaterra elisabetana o posicionamento religioso era tanto (ou mais) uma questão política quanto uma escolha teológica.

Essa ligação curiosa e algo tortuosa com a Igreja não terá deixado de ter algum efeito na carreira e na produção de Dowland que, ao contrário de Byrd, se dedicou a formas não-religiosas de

música. Pois, ora, sabe-se que, descontada obviamente a qualidade da produção para a igreja de músicos como Bach, Mozart ou Gabriel Fauré (1845-1924), a música para uso litúrgico traz em sua própria definição uma situação ligeiramente vicária. Já se disse: música para *uso* litúrgico. Ela tem uma finalidade prática. Ela não existe apenas por si própria.

Como a música de cena, as trilhas sonoras e a música de dança, ela existe para acompanhar e realçar uma outra atividade que, esta sim, tem verdadeira precedência.

O mesmo Johann Sebastian Bach, inegavelmente o maior (e talvez o mais devoto) dos compositores de música litúrgica, em mais de uma ocasião teve problemas com as autoridades luteranas, nos momentos em que deixou seu entusiasmo com a música levá-la longe demais de seu papel de *pano de fundo* para a celebração do culto.

Tal situação não se coloca para um músico de corte.

Sua posição requer que ele se especialize em música para dança, sim, mas igualmente na música camerística (para grupos pequenos) que usualmente era servida aos nobres apenas como arte a ser desfrutada.

Voltando (como em tudo que se escreva sobre música) inexoravelmente a Bach, é bastante clara a divisão de sua produção entre os períodos em que esteve em Leipzig, como chantre da igreja de Tomás, escrevendo cantatas e oratórios, ou em Köthen, como músico de corte, compondo concertos à moda italiana, suítes francesas e música para instrumentos solistas.

A posição de Dowland como músico de corte foi um dos ingredientes para que ele viesse a se tornar o que muitos consideram o primeiro grande compositor do que se chama *música absoluta*. Música sem palavras, puramente instrumental, e sem finalidade que não a de ser ouvida e considerada bela, intrigante, desafiante, comovente.

Se em Shakespeare o teatro nos deu talvez o primeiro escritor absoluto da era moderna, não é pouco curioso que a música elisabetana gerasse o primeiro compositor. Justo na Inglaterra,

chamada pelos alemães de *das Land ohne Musik*, a terra sem música.

Alguma coisa havia naquela atmosfera.

Mas assim como sabemos que o curioso meio teatral londrino do período, e mesmo a singular arquitetura dos teatros e palcos elisabetanos, tiveram ambos uma influência decisiva no tipo de produção que associamos aos dramaturgos do período, uma questão bem concreta veio se somar a essa diferença de “público” para fazer com que o evidente refinamento do compositor John Dowland também se configurasse de forma a afastá-lo um pouco da música convencionalmente *elevada*, levando-o a criar um nicho bastante singular entre a singeleza da música popular e a complexidade da música erudita.

Pois que Dowland era um lutenista.

## **Instrumentos**

Quando falamos da música de períodos tão distintos do nosso, temos de necessariamente parar para pensar nos instrumentos mais utilizados naquele momento.

Para voltar àquela comparação lá do início, não poderíamos sequer conceber a possibilidade de falar da música das últimas décadas para um elisabetano que viajasse em uma máquina do tempo sem explicar anteriormente o que é e como funciona uma guitarra elétrica, ou um sintetizador.

Pensar nos instrumentos com que se produzia a música elisabetana nos pode dar, de saída, uma maior compreensão da atmosfera musical do período. Podemos, conhecendo esses instrumentos, como que “entrar no clima” da música com mais facilidade.

Pense, por exemplo, que o projeto de reconstrução do Globe Theatre, inaugurado em Londres em 1997, com a finalidade de proporcionar aos espectadores uma experiência o mais parecida possível com a do público elisabetano, é parte de uma linha de

pensamento que teve imensa força, bem antes, na música orquestral e camerística. A preocupação de tocar a música da Idade Média, do Renascimento, do Barroco e por vezes mesmo do Romantismo (veja-se o caso da belissimamente nomeada *Orchestre révolutionnaire et romantique* de John Eliot Gardiner) com instrumentos originais, ou réplicas que empreguem os mesmos materiais e técnicas de construção, na afinação original e sem tomar liberdades anacrônicas com a ornamentação e a divisão rítmica já gerou centenas de gravações, por vezes fundamentais, desde seu início.

E se isso vale para violinos, o que dizer então de instrumentos que não apenas evoluíram, deixando de empregar cordas feitas de intestinos de animais, mas foram simplesmente suplantados por outros de sua família.

John Dowland jamais teria visto um saxofone, inventado apenas no século XIX. A flauta transversa também não estaria em seu grupo, que poderia contar com flautas doces. O clarinete também não estaria entre seus instrumentos.

O piano, como vimos, só surgiria bem mais tarde, substituindo o cravo. Mas, na Inglaterra do período elisabetano, para o tipo de música a que Dowland se dedicava, nem mesmo cravos eram tão comuns, sendo via de regra substituídos por virginais, pequenos instrumentos de teclado que, como os cravos, usavam um plectro para “beliscar” as cordas ao invés de, como o piano, empregar um martelo que as percute.

Mas Dowland, como vimos, era ele mesmo dedicado a ainda um outro instrumento: o alaúde, hoje como que substituído nas preferências musicais pelo violão.

O alaúde renascentista que Dowland teria tocado tinha, como todos os outros, o formato de uma pêra cortada ao meio. Mais ou menos como um bandolim, só que com fundo redondo.

Onde um violão moderno padrão tem seis cordas e aquele mesmo bandolim tem oito, colocadas em pares afinados na mesma nota, ou seja, quatro cordas duplas, o instrumento do período tinha em geral dez pares de cordas, o que resultava em uma escala (a parte do braço do instrumento em que o músico posiciona os

dedos da mão esquerda para pressionar as cordas) bastante larga e, na prática, acarretava o maior uso das cordas mais graves apenas como baixos soltos. Ou seja, elas não eram pressionadas, na maioria das vezes.

Essa característica, aliás, levou à formação do alaúde barroco, com treze, quinze e mesmo dezenove cordas duplas, em instrumentos que por vezes nem mesmo tinham uma escala sob as cordas mais graves, que vibravam soltas ao lado do braço do instrumento.

Um alaúde, se comparado aos instrumentos da família do violino, tem a diferença de ter uma facilidade muito maior em tocar harmonias, acordes, ou seja, conjuntos de notas executados simultaneamente.

Um violino consegue tocar um acorde de três notas (uma *triade*, ou acorde mínimo) mas o faz de forma em geral bastante canhestra.

Isso capacita os alaúdes a serem instrumentos de acompanhamento, possibilidade em nada prejudicada pela imensa transportabilidade de um alaúde. Com um instrumento de dimensões modestas e de peso muito reduzido o músico pode meramente “meter sua viola no saco” a cada vez que tem de ir tocar em outro lugar.

Por outro lado, se comparado aos pesados e desajeitados cravos e virginais, o alaúde perde consideravelmente nos mesmos recursos harmônicos e, especialmente, nas possibilidades polifônicas.

Cada um dos dez dedos do tecladista funciona independentemente. Os alaúdes, como o violão, dependem do uso coordenado das duas mãos para a produção da maioria das notas: a mão direita puxa, a esquerda pressiona. Isso já diminui bastante o número de notas simultaneamente possíveis. Além disso, o polegar da mão esquerda, novamente como no violão, fica posicionado atrás do braço, dando apoio para os outros dedos.

Mal comparando (sempre existem as cordas soltas) é como se um alaúde pudesse tocar o equivalente ao que tocaria um virginalista com quatro dedos.

É por isso, afinal, que apesar de eventualmente encontrar lugar nas orquestras barrocas como “baixo contínuo”, ou seja, instrumento responsável pela manutenção da harmonia, ele era quase sempre substituído nessa função pelo mais poderoso cravo.

E mais *poderoso* em mais de um sentido, porque se os instrumentos “antigos” usualmente são menos potentes que suas contrapartes modernas (o que se deve não somente a técnicas de construção menos refinadas mas, também, ao fato de que o mundo nos séculos XVI, XVII e XVIII era muito mais silencioso), o alaúde, mesmo entre eles, é um instrumento de sonoridade bastante delicada. Mesmo o hábito que têm os violonistas de deixar crescer as unhas da mão direita para aumentar o volume e a clareza de suas notas não foi regularmente cultivado antes do século XIX.

Isso tudo criou para os lutenistas (exatamente como para os violonistas, o que sabem muito bem os brasileiros) uma posição preferencial como instrumentos de acompanhamento de cantores em grupos pequenos ou mesmo em duos.

E John Dowland se tornou o primeiro grande autor de canções da música ocidental.

## Melancolia

E, especialmente, de canções melancólicas.

Afinal, a melancolia, mais do que um sentimento, um estado de espírito, era absolutamente uma moda, e uma moda poderosíssima na sociedade elisabetana.

Pouco havia de mais convencionalmente refinado que a figura do melancólico.

O próprio Hamlet, afinal, era um emprego do *tipo* melancólico em cena. E tal fato seria imediatamente reconhecido por todos os presentes, mesmo antes de ele abrir a boca, pela sua vestimenta preta, um figurino tradicionalmente associado a essa “doença” do tempo.

O famoso Galeno (130?-200?), afinal, já havia associado a dita



teoria dos humores, que presumia que quatro tipos de líquidos (sangue, fleuma, bile negra e bile amarela) circulavam em nosso corpo, à idéia de que esses humores (a palavra está originalmente ligada ao mesmo radical latino que nos deu umidade), ao oscilarem em quantidade, determinavam tipos de comportamentos específicos.

E a melancólica era a personalidade dominada pela bile *negra*.

Essas teorias viveram uma grande voga na Inglaterra do século XVI, voga que foi definida e simultaneamente amplificada pela publicação da monumental *Anatomia da melancolia* de Robert Burton<sup>2</sup> (1577-1640), já em 1621.

E o livro de Burton, um médico, vai abordar a melancolia em todas suas, então, relevantes facetas. Pois ela era já definitivamente mais que uma condição clínica, tendo-se transformado de uma tendência em uma moda, em uma obsessão e em um culto. Conseqüentemente (estávamos afinal nas ilhas britânicas) ela se transformava em alvo potencial e maduro para o satirista.

Na vida de Dowland, no entanto, a situação ainda pendia mais nitidamente para uma opinião favorável, especialmente entre a nobreza. E ele soube, como poucos, fazer da melancolia sua assinatura, inclusive literalmente, pois em diversas ocasiões ele chegou a assinar seu nome alatinado em Jo. Dolandi, abusando da semelhança entre seu sobrenome e o gerundivo do verbo *doleo*: sofrer, doer-se, condoer-se.

Ele usava mesmo um moto latino que, mais uma vez, se servia desse fato: *Semper Dowland, semper dolens*. Sempre Dowland, sempre sofrendo.

Acho que nem é necessário dizer que, em tempos tão favoráveis, um músico dedicado especialmente a construir canções para a voz humana (elas mesmas um meio essencialmente favorável, como sabemos, à expressão da melancolia) e dotado de um talento melódico incrível, para quaisquer padrões, contemporâneos seus ou nossos, obteve assim um sucesso tremendo, que jamais veio a

---

<sup>2</sup> A editora da Universidade Federal do Paraná deve lançar até o primeiro semestre de 2008 a primeira tradução portuguesa da obra de Burton.

ser igualado por qualquer outro lutenista.

Os compositores tendem a surgir dentre os tecladistas, pelas mesmas razões que este texto já descreveu.

Talvez apenas Sylvius Leopold Weiss (1687-1750), na Alemanha barroca, tenha alcançado um grau sequer semelhante de excelência. Mas o coitado era inclusive amigo pessoal de um certo Johann Sebastian Bach.

## Obra

Dowland compôs em diversas formas, mas como já dito, foi no reino da canção que ele reinou soberano. E só este fato já bastaria para lhe dar uma singular importância histórica.

A bem da verdade, no entanto, ele desenvolveu tanto e tão singularmente a forma da canção acompanhada apenas por alaúde que se costuma dizer que ele ajudou a criar um gênero novo, que recebe o nome de *ayre*, usando a grafia elisabetana para a palavra *ária*, que ainda seria usada bastante antes de ter seu futuro irremediavelmente ligado à ópera.

Essas *ayres* (em mais uma conseqüência do convívio de Dowland com a música de corte) eram muito freqüentemente baseadas em formas de danças, como pavanais e minuetos, mas eram destinadas apenas (como que em uma antecipação da técnica empregada na composição das partitas barrocas) à audição, usando as danças somente como referências formais e rítmicas.

Dowland nos deixou quatro livros de canções, que são os principais responsáveis por sua reputação até os dias de hoje.

Elas usualmente vêm escritas para alaúde e voz solista, mas delas existe também, via de regra, uma versão para quatro vozes em que, no entanto, a estrutura coral se mantém presa ao formato da voz solo acompanhada, com as três vozes restantes se resumindo ao papel de acompanhantes harmônicas.

E quase todas elas, sem exageros, são tremendamente melancólicas, por vezes roçando o doloroso.

E, mais uma vez como em Shakespeare, é bastante curioso ver como os elementos objetivos que limitam, condicionam ou direcionam as possibilidades do artista são eficientemente usados em nome do efeito que se pretende obter.

Neste caso específico, fica claro que a instrumentação mínima das árias (em oposição a um grupo de instrumentistas, por exemplo) só faz aumentar o efeito de melancolia e abandono.

A mesma sonoridade suave do alaúde, em contraste marcado com o brilhante e poderoso som de cravos e virginais, faz dele um acompanhante muito mais adequado para as andanças dos inspiradores ou imitadores de Hamlet. Não é à toa que os instrumentos aparentados do alaúde (pense no nosso violão, ou na viola caipira; pense nas toadas e no *blues*) tendem todos a receber reputações de acompanhantes plangentes. Se um músico quiser representar alguma versão mais dramática, mais “italiana”, da profunda melancolia, ele pode chegar a empregar um violino. Mas a versão mais cara aos elisabetanos, a melancolia contemplativa, é definitivamente da alçada das cordas tangidas.

De um ponto de vista mais estritamente teórico, as características da técnica do alaúde forçosamente afastam o compositor das intrincadas e cerebrais possibilidades da polifonia mais complexa, gerando um acompanhamento harmônico muito mais linear, muito mais minimal que, se empregado com a habilidade de Dowland, *veste* a voz de forma simultaneamente mais submissa e mais eficiente, sem competir com ela em volume ou riqueza, integrando-se a ela e proporcionando-lhe um caminho harmônico em que ela se estenda, e em que possa enunciar os belos textos das canções.

John Dowland é um dos marcos da música ocidental apesar de, como Shakespeare, se dedicar a uma forma algo mais popular. Ambos, no entanto, souberam usar ao máximo os recursos técnicos de que dispunham, gerando uma produção extremamente refinada apesar de simples o suficiente para agradar imediatamente àquele mesmo marujo da barçaça do Tâmsa.

## Coda

Dowland também não desapareceu da cultura pop. Phillip K. Dick (1928-1982), o autor de *Do androids dream of electric sheep* (*Será que os andróides sonham com ovelhas elétricas?*), que inspirou o filme *Blade Runner*, tinha verdadeira obsessão por Dowland. Chegou a empregar o pseudônimo Jack Dowland; usou a mais famosa das árias do compositor inglês, *Lachrimae* ou *Flow my tears*, como título de um romance, *Flow my tears, the policeman said* (*Corram, lágrimas minhas, disse o policial*); além disso, autor de ficção científica que era, chegou a sonhar um futuro em que as canções de Dowland ganhariam versões feitas por uma cantora pop.

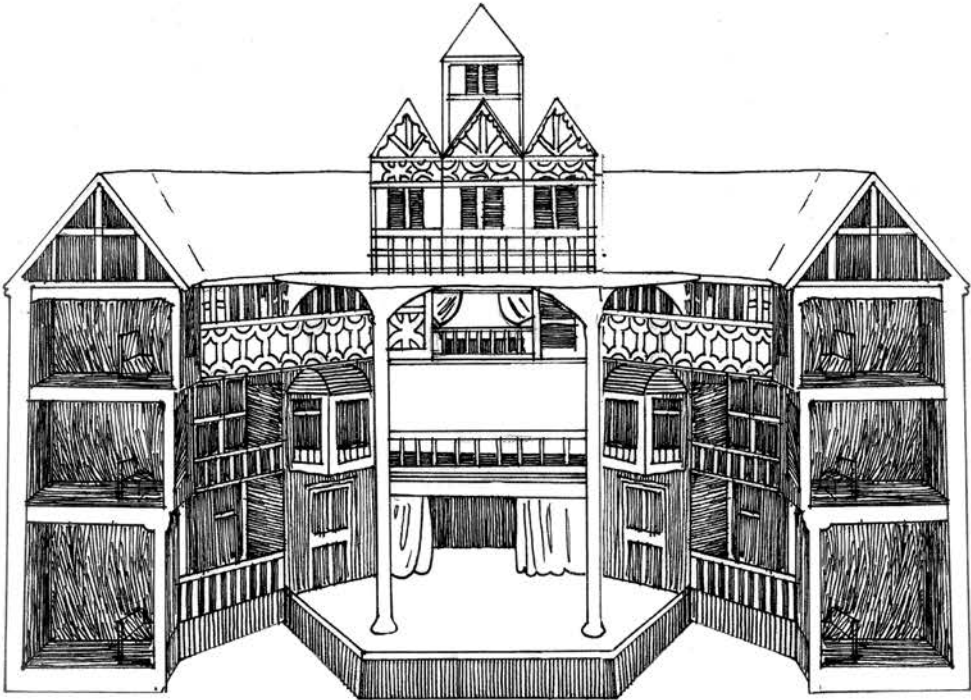
E ele não errou assim por tanto.

O ex-punk Elvis Costello já gravou Dowland acompanhado por saxofone.

E, em 2006, Sting lançou um disco (*Songs from the labyrinth*) apenas com *ayres* de Dowland, acompanhadas por um alaúde.

# A DRAMATURGIA SHAKESPEARIANA

Marlene Soares dos Santos



“.....How many ages hence  
Shall our lofty scene be acted over,  
In states unborn, and accents yet unknown”

*(Julius Caesar, III.1)*

“He was not of an age, but for all time!”

*(Ben Jonson)*

Quando, após o assassinato de César, Cássio proclama “E num porvir distante/ Este ato nobre há de ser encenado/ Por estados e línguas ainda por nascer”, Shakespeare não poderia imaginar que estaria profetizando o futuro da sua dramaturgia através da referência metateatral da sua personagem, e que seria o teatro, efêmero por natureza, que lhe conferiria a imortalidade.

Sua obra poética pode ser dividida em poesia lírica, que consta de 154 sonetos e o poema *The Phoenix and the Turtle* (*A fênix e a pomba*); poesia narrativa, que inclui *Venus and Adonis* (*Vênus e Adonis*), *The Rape of Lucrece* (*O estupro de Lucrecia*) e *A Lover's Complaint* (*Queixa de uma enamorada*); e poesia dramática, que compreende peças históricas, comédias e tragédias. O maior sucesso de Shakespeare enquanto vivo foi *Vênus e Adonis*, que teve dez edições desde o ano de 1593, quando foi publicado pela primeira vez, até o ano da morte do autor em 1616; deve-se acrescentar que a popularidade deste poema narrativo continuou até 1636 com mais seis edições, caindo em um relativo esquecimento gradativamente. Vários dos seus sonetos se mostram confiantes na sua própria imortalidade, e a prometem à pessoa amada: “Mas se chegar a tua estirpe a tanto,/ Em dobro hás-de viver: nela e em meu canto.” (soneto 17); ou, “Enquanto houver viventes nesta lida,/ Há-de viver meu verso e te dar vida.” (soneto 18); ou, ainda, “Nem mármore, nem áureos monumentos/ De reis hão de durar mais que esta rima, ... Nem fogo ou Marte apagará com a espada/ Vivo registro da memória tua.” (soneto 55). Entretanto, deve-se observar que as partes lírica e narrativa da obra poética shakespeariana continuam despertando interesse hoje, principalmente, pelo prestígio da sua poesia dramática.

## O contexto teatral

Quando Ben Jonson (1572-1637), com o dom misterioso que alguns artistas possuem de prever o futuro, vaticinou que Shakespeare “não pertencia a uma época, mas a toda eternidade”, ele não deixou de assinalar que o seu conterrâneo e contemporâneo pertenceu a um determinado momento histórico. Dono de um talento extraordinário, Shakespeare ainda teve a seu favor o fato de estar no lugar certo na hora certa: a cidade de Londres das

eras elisabetana (1558-1603) e jaimesca (1603-1625), quando a Inglaterra começou a prosperar e se projetar no cenário mundial. Ao deixar a sua cidadezinha natal de Stratford-upon-Avon, e partir para a cidade grande, capital do país, Shakespeare estava, sem saber, é claro, não só escrevendo a sua história de vida, mas, também, a da dramaturgia universal. No final do século XVI, Londres era não só a maior cidade da Inglaterra como a maior da Europa com uma população de aproximadamente duzentas mil pessoas. A cidade propriamente dita ainda era cercada – ao norte, leste e oeste – pelas muralhas construídas pelos antigos romanos com os sete portões originais e, mais três, construídos mais tarde; o rio Tâmis servia como uma muralha natural ao sul. Nela se concentravam os centros comerciais e financeiros, como o maior mercado e o maior porto da nação, estabelecimentos educacionais como as “Inns of Court” (faculdades de direito), igrejas como a Catedral de St. Paul (São Paulo), a Bolsa de Comércio, os prédios das diversas guildas, a Ponte com inúmeras lojas e casas residenciais, e a Torre, sinistramente associada com a prisão e/ou morte de reis e nobres. Para além das fronteiras da cidade, situavam-se os subúrbios, sugestivamente denominados de “the Liberties” (as Liberdades), que escapavam ao controle das autoridades cidadinas, onde se encontravam os leprosários, os hospícios, os asilos dos pobres, os hospitais, as prisões, as casas de jogo, arenas grandes para lutas de cães com ursos, arenas pequenas para brigas de galo, tabernas, prostíbulos e teatros.

A efervescência cultural era considerável para a época. Contando os londrinos com o mais alto índice de alfabetização da Inglaterra, os tipógrafos e os livreiros prosperavam com a impressão e venda de exemplares da Bíblia, contos populares, baladas, panfletos religiosos, poemas e peças teatrais. A música, laica ou religiosa, erudita ou popular, instrumental ou cantada, ocupava um lugar privilegiado na vida da cidade, daí a se tornar fundamental na dramaturgia shakespeariana. Eram os teatros, porém, que se sobressaíam no panorama cultural, atraindo não só os londrinos como os turistas nacionais e estrangeiros, pela beleza dos prédios, a excelência das peças e o talento dos atores, famosos em toda a Europa. Desde a fundação do Red Lion (Leão Vermelho) em 1567 e do Theatre (Teatro) em 1576, os teatros cresceram e se multiplicaram:

os teatros públicos (ou abertos) como o Swan (Cisne), o Globe (Globo), o Hope (Esperança), o Fortune (Fortuna), o Boar's Head (Cabeça de Javali) e o Red Bull (Touro Vermelho); as hospedarias usadas para a representação de peças como a Bull Inn (Hospedaria do Touro) e a Bell Inn (Hospedaria do Sino); e os teatros privados (ou fechados) como o St. Paul (São Paulo) dentro da catedral do mesmo nome, o Blackfriars (Frades Negros) e o Whitefriars (Frades Brancos), ambos situados dentro de antigos conventos, o primeiro dos dominicanos, e o segundo, dos carmelitas. Sendo o teatro “uma manifestação social” (Jean Duvignaud), “uma arte territorial”, “uma arte de espaço tanto quanto uma arte de palavras” (Steven Mullaney), ele encontrou um solo fértil para prosperar, tanto na pólis elisabetana como na jaimesca, apesar das perseguições das autoridades municipais, dos preconceitos dos puritanos, das proibições da censura, e das epidemias de peste bubônica que assolavam a Inglaterra de tempos em tempos, decretando o fechamento das casas de espetáculo.

Além de ter nascido em uma época particularmente favorável às letras e às artes, Shakespeare herdou, não só uma longa e rica tradição poética, como também, uma longa e rica tradição teatral. A Idade Média produziu dois dos maiores poetas de língua inglesa – John Gower (?1330-1408) e Geoffrey Chaucer (c.1343-1400) – e as grandiosas representações do teatro religioso medieval conhecidas como “mystery cycles” (os ciclos de mistérios). Ambas as tradições se mantiveram ininterruptas até o século XVI; a poesia continuou florescendo com Sir Thomas Wyatt (?1503-1542), Henry Howard, mais conhecido pelo seu título de conde de Surrey (?1517-1547), Edmund Spenser (?1552-1599) e Sir Philip Sidney (1554-1586); o teatro, após o desaparecimento dos grandes ciclos devido à reforma religiosa que banuiu o catolicismo da Inglaterra, sobreviveu graças às trupes itinerantes que percorriam o país, representando pequenas peças laicas e religiosas e, também, graças aos educadores que consideravam o teatro uma excelente ferramenta didática para ensinar latim e moral aos seus alunos. A estas tradições nativas deve-se acrescentar a tradição clássica, levada à Inglaterra pelos ventos de um Renascimento tardio, mas de grande impacto. A construção de prédios (como o Theatre, em 1576) es-



pecialmente dedicados á representação de peças foi, segundo Stephen Orgel, um marco na história do teatro elisabetano, pois, até então, “o conceito de teatro não incluía o sentido de lugar”, e o teatro passou a ser visto como “uma parte visível e estabelecida da sociedade”.

Possuidores de lugares inteiramente seus para representarem, os atores se organizavam em companhias patrocinadas por nobres a fim de escaparem de uma lei de 1572 que determinava a punição de “vagabundos, patifes e pedintes inveterados”, uma vez que a profissão de ator ainda não tinha um *status* social definido. Por exemplo, a companhia associada ao nome de Shakespeare, Lord Chamberlain’s Men (Os Servos do Lorde Camareiro), foi inicialmente patrocinada por Lord Hunsdon, camareiro real na época de Elisabete I, e, mais tarde, pelo rei Jaime I, se tornando The King’s Men (Os Servos do Rei). As companhias competiam entre si e com as companhias de atores infantis que existiram em dois períodos distintos: de 1576 a 1589-90, e de 1598 a aproximadamente 1608. Formadas por meninos, que tinham belas vozes (inicialmente eram coristas), e sabiam tocar instrumentos muito bem, elas ocupavam os teatros fechados como o da catedral (St. Paul) e o do convento (Blackfriars). As crianças eram tão famosas que mereceram uma das poucas referências tópicas de Shakespeare, pois, em *Hamlet* elas são responsáveis pelo fato de os atores saírem em *tournée* por não suportarem a concorrência: “um grupo de pirralhos, filhotes de falcão que gritam mais do que os outros e são delirantemente aplaudidos por isso” (II.2.).

Com a crescente popularidade do teatro, a demanda por peças era enorme para atender às urgentes necessidades de novos repertórios das companhias. Entre 1576 e 1613 foram registrados mais de oitocentos títulos de peças, das quais só pouco mais da metade chegou até nós. Os dramaturgos trabalhavam individualmente, em parceria, ou em grupo de três; como veremos mais adiante, o próprio Shakespeare, em alguns momentos da sua carreira, não hesitou em dividir a autoria de suas peças com outros parceiros. Além de William Shakespeare (1564-1616), e dos seus dois grandes contemporâneos mais famosos, Christopher Marlowe (1564-1593) e Ben Jonson (1572-1637), também alcançaram a fama: John Lyly

(c.1554-1606), Thomas Kyd (1558-94), George Peele (c.1558-c.1597), Thomas Lodge (c.1558-1625), Robert Greene (1558-1592), George Chapman (c.1559-1634), Thomas Nashe (1567-1601), Thomas Middleton (c.1570-1627), Thomas Dekker (c.1572-c.1632), Thomas Heywood (c.1575-1641), John Fletcher (1579-1625), John Webster (c.1580-1634), Philip Massinger (1583-1640), Francis Beaumont (1584-1616) e John Ford (c.1586-1640). Inserido em um contexto teatral tão pujante e tão rico em talentos, Shakespeare só poderia se destacar graças a sua genialidade.

### **A linguagem dramática**

Um outro fator favorável ao desenvolvimento da dramaturgia elisabetana em geral e da shakespeariana em particular foi a fase de desenvolvimento em que se encontrava a língua inglesa – extremamente plástica, e receptiva à criação e importação de novos vocábulos. Sem a camisa-de-força das gramáticas prescritivas (que só aparecerão no século XVIII) e contando apenas, em 1604, com o dicionário *A Table Alphabetical (Uma tábuca alfabética)* de Robert Cawdrey (1538?- 1604?), que apenas listava palavras difíceis, sem nenhuma preocupação em ser completo, os escritores não só podiam se utilizar de uma sintaxe flexível que lhes permitia usar advérbios como verbos, substantivos e adjetivos como verbos e advérbios, como também podiam cunhar palavras através de empréstimos do grego e do latim, e assimilar outras de línguas modernas como o francês, o italiano e o espanhol. Imerso em tanta liberdade lingüística, Shakespeare não só se tornou possuidor do maior vocabulário entre todos os escritores ingleses, como também inventou palavras, expressões e frases que atravessaram séculos, e permaneceram no inglês contemporâneo.

Em uma época em que se ia ao teatro “to hear a play” (ouvir uma peça), os espectadores eram chamados de “gentle hearers” (gentis ouvintes) e os dramaturgos de “poets” (poetas) é fácil deduzir a importância da poesia para a criação teatral. Para M.C. Bradbrook, a estrutura essencial do drama elisabetano se encontra nas palavras, e os maiores poetas são, também, os maiores dramaturgos. Shakespeare é o exemplo mais óbvio desta afirmação, ha-

vendo momentos da história da crítica em que o prestígio do poeta excedeu o do dramaturgo.

O teatro elisabetano dependia enormemente das palavras, ao contrário do teatro dos séculos seguintes, do cinema e da televisão de hoje, já que as peças eram representadas à luz do dia, sem cenário e quase sem mobiliário. Shakespeare se serve da linguagem para transmitir informações importantes para o público: em *Romeu e Julieta*, ele é informado de que é noite – “Fale, anjo, outra vez, pois você brilha/ Na glória desta noite” (II.2) –; em *Macbeth*, de que está escuro – “O céu é modesto;/ Apagou as suas velas” (II.1) –; em *Noite de Reis* de que Viola naufragou na Ilíria – “Que terra é esta, meus amigos? Esta é a Ilíria, senhora” (I.2) –; e, em *A megera domada*, de que Lucêncio chegou à Pádua – “pois saí de Pisa/ E estou em Pádua” (I.1). Orientadas pela retórica e pela oratória, combinando-se em imagens e símbolos, e manipulando sentidos com trocadilhos e repetições, as palavras constroem universos, criam situações e pintam personagens grandemente diferenciados entre si, de heróis e heroínas a servos e confidentes.

Na linguagem dramática shakespeariana, a poesia é a forma dominante e a prosa, sua subordinada. Peças como *Ricardo II* e *Rei João* são escritas inteiramente em verso; outras, como a primeira tetralogia – as três partes de *Henrique VI* e *Ricardo III* – chegam bem perto. Em geral, Shakespeare observa as convenções dominantes que ditavam que as personagens trágicas se expressassem em verso, enquanto que as cômicas se utilizassem da prosa; como os heróis e heroínas trágicos são de procedência real e/ou aristocrata, a hierarquia também se estabelece a partir da linguagem, permitindo a estes acesso tanto à prosa quanto à poesia, o mesmo não acontecendo com as personagens de baixa condição social. Os diálogos entre Romeu e Julieta, os solilóquios de Ricardo III e Hamlet, as narrativas de Otelo e Próspero são exemplos memoráveis do poder poético shakespeariano alicerçado nos versos brancos (sem rima) compostos de pentâmetros iâmbicos (linhas decassílabas de palavras com cinco acentuações, obedecendo à ordem de uma sílaba breve seguida de uma longa).

A prosa predomina sobre o verso apenas nas comédias *The*

*Merry Wives of Windsor* (As alegres comadres de Windsor), *Much Ado About Nothing* (Muito barulho por nada), *Twelfth Night* (Noite de Reis) e *As You Like It* (Como gostais); em outras, como *The Taming of the Shrew* (A megera domada), *The Comedy of Errors* (A comédia dos erros) e *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma noite de verão), a poesia atinge uma percentagem tão alta como a de algumas das tragédias. Além das proclamações, das cartas, da linguagem das personagens cômicas e subalternas, a prosa shakespeariana também é empregada nas tragédias para apontar uma mudança violenta de personalidade: a loucura de Ofélia, o desvario de Otelo e o sonambulismo de Lady Macbeth. E com os talentos lingüístico e dramático que o caracteriza, Shakespeare também escreve, para momentos estratégicos das peças, grandes falas em prosa como a de Hamlet – “O estar pronto é tudo” (*Hamlet*, V.2) – se preparando para enfrentar a morte; a de Brutus – “Ouvi-me por minha causa” (*Júlio César*, III.2) – explicando os motivos do assassinato de Júlio César aos romanos; a de Shylock – “Um judeu não tem olhos?” (*O mercador de Veneza*, III.1) – justificando o seu desejo de vingança como resposta ao preconceito dos cristãos; e a de Falstaff, fazendo o papel de Hal na peça-dentro-da-peça na taverna de Eastcheap, e argumentando – “banindo o gorducho Jack banireis o mundo inteiro” (*Henrique IV, parte 1*, II.4).

## A publicação das peças

A obra dramática shakespeariana só foi possível de ser transmitida à posteridade graças à iniciativa de dois dos seus colegas, amigos e conterrâneos: John Heminges (1566-1630) e Henry Condell (1576-1627). Em 1616, quando Shakespeare faleceu, Ben Jonson publicou a sua produção poética, incluindo nove peças, intitulando-a *Works* (*Obras*), no formato in-fólio/fólio (livro cujos cadernos são obtidos dobrando-se ao meio a folha de impressão, que comporta quatro páginas, duas de cada lado). Foi uma publicação inovadora não só pelo formato – até então reservado a livros de teologia, história e filosofia – mas, também, pelo fato de o poeta ter incluído uma parte da sua produção teatral que, na época, não era considerada digna de *status* literário. Sete anos após a morte de Shakespeare e a publicação da obra de Jonson, Heminges e Condell comemoram o resultado de

seus exaustivos esforços: a primeira publicação do chamado *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies* (*Comédias, histórias & tragédias do Sr. William Shakespeare*), mais conhecido como *First Folio* (*Primeiro fólio*) que se juntaria à *Authorised Version of the Bible* (*A versão autorizada da Bíblia*) de 1611 como os dois livros mais importantes da língua inglesa, dando a Jaime I o privilégio de vê-los publicados durante o seu reinado (1603-1625).

O *Primeiro fólio* foi ainda mais inovador do que o livro de Jonson, pois, pela primeira vez, o formato foi utilizado para reunir as peças de um só autor; antes dele, elas eram publicadas sob a forma de in-quarto/quarto (livro cujos cadernos são obtidos dobrando-se a folha de impressão em quatro partes, comportando oito páginas, quatro de cada lado). O *Primeiro fólio* continha trinta e seis peças das quais metade já havia sido impressa em quartos, o que significa que dezoito, entre elas, as famosas *As You Like It* (*Como gostais/ Como quiserem*), *Julius Caesar* (*Júlio César*), *Twelfth Night* (*Noite de Reis*), *Macbeth*, *Antony and Cleopatra* (*Antônio e Cleópatra*), *The Winter's Tale* (*Conto de inverno*) e *The Tempest* (*A tempestade*), teriam sido perdidas sem a providencial iniciativa de Heminges e Condell. Mesmo assim, duas peças atribuídas a Shakespeare – *Love's Labour's Won* (*Trabalhos de amor recompensados*) e *Cardenio*, baseado em uma história narrada na primeira parte de *D. Quixote* de Miguel de Cervantes (1547-1616) – não chegaram até nós.

As tragédias que foram primeiramente publicadas em quartos oferecem muitas discrepâncias entre estes e o *Primeiro fólio*; por exemplo, *Rei Lear* aparece como *The History of King Lear* (*A história do rei Lear*) no quarto de 1608, e como *The Tragedy of King Lear* (*A tragédia do rei Lear*) no fólio de 1623. Os problemas se multiplicam no caso de *Hamlet*, que existe em três textos diferentes: dois sob a forma de quartos, datados de 1603 e 1604, respectivamente, e o incluído no fólio. As edições destas peças são repletas de obstáculos devido às dificuldades enfrentadas pelos editores em decidir se os textos eram originais, pirateados ou exemplares com cortes e/ou acréscimos utilizados no processo de encenação das peças. O problema maior é que não sabemos quais os *verdadeiros* textos que Shakespeare escreveu, visto que não existe nenhum manuscrito original do poeta. Atualmente, há um movimento em curso para a publicação de todas as peças em forma de quarto a fim de oferecer

ao público leitor a possibilidade de comparar os textos. O primeiro editor da obra completa shakespeariana foi Nicholas Rowe (1674-1718) que a publicou juntamente com um prefácio, a primeira tentativa de se escrever uma biografia do Bardo.

O *Primeiro fólio* pode ser considerado um sucesso de vendas, sendo publicado mais três vezes – em 1632, 1663 (com uma segunda impressão em 1664) e 1685 – apesar do seu conteúdo e alto custo. O *Terceiro fólio* inclui *Pérides*, que, por motivos ignorados, havia sido deixado de fora das duas primeiras edições. O cânone shakespeariano continuou a crescer com o passar dos tempos, contando agora com trinta e nove peças, devido à aceitação pelos críticos de que nem sempre Shakespeare escreveu sozinho, tendo feito parcerias com outros dramaturgos, fato comum na época; assim é que *Henry VIII* (*Henrique VIII*) e *The Two Noble Kinsmen* (*Os dois nobres parentes*) teriam sido escritos em parceria com John Fletcher. E, desde o final do século passado, edições renomadas da obra completa shakespeariana como a *Riverside Shakespeare* (1997) e a *Oxford Shakespeare* (2005) incluem a peça até agora anônima *Edward III* (*Eduardo III*) como sendo parcialmente escrita pelo Bardo; e a *Oxford* também publica *Sir Thomas More*, com apenas uma parte composta por ele e as restantes, por outros quatro dramaturgos. O que confirma o comentário de que Shakespeare é o único autor morto que continua a produzir.

O “catalogue” (catálogo) ou índice das peças no *Primeiro fólio* (*Troilo e Créssida* é omitida, apesar de constar do volume) lista as mesmas na ordem apresentada no título, isto é, comédias, histórias e tragédias, causando alguma discussão: por exemplo, *Cymbeline*, *King of Britain* (*Cimbeline, rei da Britânia*), considerada comédia, é incluída entre as tragédias; e das histórias só constam as peças baseadas na história da Inglaterra; as inspiradas na história de Roma como *Titus Andronicus*, *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, e *Coriolano* são listadas como tragédias. A classificação adotada no presente ensaio considera estas, peças históricas, reservando o termo “tragédia” para *Romeu e Julieta*, *Timon de Atenas*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear*. Ao que parece, Shakespeare, assim como os seus contemporâneos, não estava muito preocupado com a questão, dando a impressão de que estava se divertindo com a imprecisão classificatória

do drama, ao fazer Polônio anunciar a chegada dos atores ao palácio de Elsinore da seguinte maneira: “Os melhores atores do mundo, tanto para tragédia, como para comédia, história, pastoral, pastoral-cômica, histórica-pastoral, trágico-histórica, trágico-cômica-histórica-pastoral...” (*Hamlet*, II.2). Segundo estas possibilidades, *Rei Lear* poderia ser definida como uma peça “trágico-cômica-histórica-pastoral”.

Deve-se acrescentar que Shakespeare, como todos os dramaturgos da época, estava sujeito a dois tipos de censura: a que liberava os textos para serem encenados, exercida pelo Master of the Revels (Mestre de Cerimônias), e a que determinava quais os textos que poderiam ser publicados, exercida, inicialmente, pelo Arcebispo de Canterbury e o Bispo de Londres e, gradualmente, por subordinados. Janet Clare nos informa que várias peças de Shakespeare sofreram intervenções da censura; o exemplo mais eloqüente é o de *Richard II* (*Ricardo II*) que foi publicada nos primeiros quartos de 1597 e 1598 expurgada da cena da deposição do rei; ela só aparece no quarto de 1608 e, posteriormente, no *Primeiro fólio*. Apesar de ser uma “arte amordaçada pela autoridade” (soneto 66), a dramaturgia shakespeariana não deixou de problematizar conceitos e questionar ações da sociedade contemporânea através da sua criatividade.

## As comédias

Apesar de ser mais conhecido por suas tragédias, as comédias figuram proeminentemente no cânone shakespeariano: elas abrem a lista de peças no título e no índice do *Primeiro fólio*, e perfazem quase metade das obras (dezoito) hoje aceitas como sendo de autoria de Shakespeare. E se as datas conjecturais do *Oxford Companion to Shakespeare* estiverem corretas, o Bardo teria começado e terminado a sua carreira como comediógrafo: *The Two Gentlemen of Verona* (*Os dois cavalheiros de Verona*) e *The Taming of the Shrew* (*A megera domada*) teriam sido escritas aproximadamente em 1590 e 1591, respectivamente, e *The Two Noble Kinsmen* (*Os dois nobres parentes*) datariam de 1613-14.

Segundo Barbara Heliodora, é extraordinariamente difícil encontrar qualquer definição que englobe todas as comédias; ela sugere uma que se assemelhe ao conceito medieval que via a comédia simplesmente como uma história que tem o começo triste e o final alegre. Assim, em uma tentativa de classificação para fins didáticos, podemos dividir a obra cômica shakespeariana em três grupos, que correspondem, mais ou menos, às possíveis datas de composição: comédias românticas (fase inicial), comédias sombrias/peças-problema (fase intermediária) e romances/tragicomédias (fase final).

As comédias românticas, por uma possível ordem cronológica, são: *The Two Gentlemen of Verona* (*Os dois cavalheiros de Verona*), *The Taming of the Shrew* (*A megera domada*), *The Comedy of Errors* (*A comédia dos erros*), *Love's Labour's Lost* (*Trabalhos de amor perdidos*), *A Midsummer Night's Dream* (*Sonho de uma noite de verão*), *The Merchant of Venice* (*O mercador de Veneza*), *The Merry Wives of Windsor* (*As alegres comadres de Windsor*), *Much Ado About Nothing* (*Muito barulho por nada*), *As You Like It* (*Como gostais/Como quiserem*) e *Twelfth Night* (*Noite de Reis*).

Para a composição das suas peças, Shakespeare recorria a narrativas de várias procedências – lendas, mitos, romances gregos, histórias de cavalaria, contos populares e eruditos – e tradições teatrais diversas – nativas como o teatro medieval, e européias como a comédia antiga e a italiana renascentista. Geralmente, ele se utiliza de uma fonte principal a qual ele acrescenta idéias, situações e personagens oriundas de outras leituras. Entretanto, em três das suas comédias românticas, a saber, *Trabalhos de amor perdidos*, *Sonho de uma noite de verão* e *As alegres comadres de Windsor*, até agora tem sido impossível identificar as principais fontes originais em que foram inspiradas.

Em geral, as comédias apresentam mais de uma história que se entrelaça com outra no decorrer da ação: por exemplo, as histórias de Valentino e Sílvia, Proteu e Júlia em *Os dois cavalheiros de Verona*; as de Petróquio e Catarina, Lucêncio e Bianca em *A megera domada*; e até as quatro dos casais de jovens amantes (Hérmia e Lisandro, Helena e Demétrio), a de Teseu e Hipólita, a do rei e da rainha das fadas (Oberon e Titânia), e a dos rústicos em *Sonho de uma noite de*



verão. Com exceção de *As alegres comadres de Windsor* que, como o próprio título indica, se passa na Inglaterra, o contexto sócio-político dos enredos se encontra em localidades estrangeiras, evocativas de romantismo, como Verona e Milão (*Os dois cavalheiros de Verona*), Pádua (*A megera domada*), Éfeso (*A comédia dos erros*), Navarra (*Trabalhos de amor perdidos*), Atenas (*Sonho de uma noite de verão*), Veneza e Belmonte (*O mercador de Veneza*), Messina (*Muito barulho por nada*), França (*Como gostais*) e Ilíria (*Noite de Reis*).

O amor é o grande tema dessas comédias, e a mola propulsora da ação; somente em *As alegres comadres de Windsor*, ele é secundário à vingança das comadres contra Falstaff. Entretanto, antes de poderem ficar juntos, os namorados têm que enfrentar diversos obstáculos externos, como autoridade paterna (*A megera domada*), separações (*Os dois cavalheiros de Verona*), traições (*Sonho de uma noite de verão*), ameaças de morte (*Noite de Reis*) e até a própria morte (*Trabalhos de amor perdidos*); também, têm que enfrentar obstáculos internos, como problemas de personalidade (*A comédia dos erros*) e mudança de sentimentos (*Muito barulho por nada*).

As personagens femininas são as figuras dominantes no universo da comédia. Muito antes da crítica feminista que, desde os seus primórdios (1980) as distinguiu nos seus estudos, George Gordon, em 1944, já defendia que, de todos os ângulos de abordagem da comédia shakespeariana, o ângulo principal é, e deve ser, o da feminilidade. O que é fácil de constatar quando se verifica como as mulheres se destacam nas tramas, empalidecendo a presença masculina: as corajosas Júlia e Sílvia de *Os dois cavalheiros de Verona*, e Hérmia e Helena de *Sonho de uma noite de verão*; as megeras Adriana de *A comédia dos erros* e Catarina de *A megera domada*; as espirituosas Princesa de França e suas três damas de companhia de *Trabalhos de amor perdidos* e Beatriz de *Muito barulho por nada*; as ardilosas Pórcia de *O mercador de Veneza* e Rosalinda de *Como gostais*; as apaixonadas Jéssica de *O mercador de Veneza* e Viola de *Noite de Reis*; e as bem-humoradas Sra. Page e Sra. Ford de *As alegres comadres de Windsor*. Vale a pena ressaltar que, a fim de conquistar os seus objetivos – Júlia, para ir ao encontro de Proteus; Pórcia, para defender o amigo de seu marido; Jéssica, para fugir com Lorenzo; Rosalinda, para se refugiar na floresta de Arden – estas heroínas se disfarçam de

rapazes, acrescentando ironia e hilariedade a muitas situações, pois, no teatro elisabetano, os papéis femininos eram representados por rapazes.

Além das mulheres, merecem destaques personagens secundários que são responsáveis por grandes momentos de comicidade nas peças. Eles se encontram na parte inferior da escala social, mas interagem com os do topo de igual para igual: são escravos (os Drômios de *A comédia dos erros*), criados (Grumio, Trânio e Biondello de *A megera domada*), palhaços (Lança e Expedito de *Os dois cavalheiros de Verona*, Lancelote Gobbo de *O mercador de Veneza*) e bobos (Touchstone de *Como gostais* e Feste de *Noite de Reis*).

Quanto ao convencional “final feliz” das comédias, as shakespearianas, em geral, desafiam a convenção; como nos lembra Barbara Heliodora, nelas, o sorriso é, via de regra, mais adequado do que o riso. O fato é que, com exceção de *A comédia dos erros*, em que existe a possibilidade de reconciliação do casal, casamento a acontecer e a reunião da família há muito separada, *Sonho de uma noite de verão*, encerrada com a comemoração de três casamentos e uma bênção pelas fadas, e *As alegres comadres de Windsor*, que termina com um casamento e uma festa para a qual até o “vilão” Falstaff é convidado, todas as outras comédias românticas têm um final apenas parcialmente feliz, e até um infeliz, como é o caso de *Trabalhos de amor perdidos*, em que a morte do pai da princesa interrompe o namoro dos jovens, com casamentos adiados dependentes do bom cumprimento das penitências impostas pelas damas aos seus respectivos cavalheiros. Como reconhece Biron, “Nosso namoro não é qual peça antiga:/João fica sem Maria. Sem sua rédea,/Senhoras, teríamos u’a comédia.”(V.2).

*Troilus and Cressida* (*Troilo e Créssida*), *Measure for Measure* (*Medida por medida*) e *All's Well That Ends Well* (*Bom é o que acaba bem*) são chamadas de comédias sombrias ou peças-problema porque as histórias de amor cedem espaço às discussões sobre poder, honra, justiça, misericórdia, ética e sexualidade; alguns críticos, por considerá-las extremamente sérias e analíticas, vêem semelhanças entre elas e o moderno “drama de idéias”. *Troilo e Créssida* é difícil de qualificar porque tem uma história textual bem complicada: foi

publicada em quarto com duas páginas de rosto diferentes, ambas, porém, intitulando a peça como “história”; mas, em uma carta (dirigida a um eterno leitor) que prefacia a peça, ela é descrita como “comédia”, e no *Primeiro fólio* ela está impressa entre as histórias e as tragédias. Há quem inclua *O mercador de Veneza* nesta categoria, principalmente devido a leituras focadas na discussão do anti-semitismo na peça, a partir da metade do século passado após o término da Segunda Guerra Mundial, quando ficaram conhecidas as atrocidades cometidas pelos nazistas, principalmente contra a população de origem judaica; Shylock, passando de vilão à vítima, passou a ser o centro das atenções: os romances dos três casais ficaram restritos a Belmonte, enquanto que as intolerâncias étnica e religiosa, instaladas em Veneza, superaram os problemas amorosos nas discussões críticas.

Ao escrever *Troilo e Créssida*, Shakespeare podia presumir que a guerra de Tróia já era bastante conhecida devido à popularidade de *A Ilíada* (o título deriva de Ílion, outro nome de Tróia), poema épico de Homero (datas de nascimento e morte desconhecidas), e contar com o fato de os elisabetanos se considerarem descendentes dos troianos. A história de Troilo e Créssida era muito famosa desde a Idade Média, graças aos poetas Geoffrey Chaucer (c.1343-1400) e Robert Henryson (?1424-?1506) que a narraram, respectivamente, em *Troilus and Criseyde* and *The Testament of Cresseid* (*O testamento de Créssida*). Já *Medida por medida* e *Bom é o que acaba bem* foram inspiradas por contos folclóricos e novelas italianas.

Os contextos sócio-políticos destas três peças envolvem conflitos em que o Estado intervém nas vidas das personagens: assim é que em *Troilo e Créssida*, a guerra entre a Grécia e Tróia separa os jovens amantes; Viena, governada por Ângelo, substituto do duque Vincentio, é responsável pelas agruras de alguns súditos, e o duque, disfarçado de frade, manipula todos em *Medida por medida*; enquanto em *Bom é o que acaba bem*, o rei da França obriga Bertram a se casar contra a sua vontade e, como consequência, ele foge para a guerra. Ainda nestas comédias, Shakespeare privilegia lugares distantes – Tróia, Viena, França e Florença – para desenvolver as suas tramas sobre o poder dos governantes, a crueldade e futilidade da guerra, a moralidade como responsabilidade do Estado e

os preconceitos que limitam a felicidade, assuntos que, definitivamente, interessariam ao seu público.

É relevante constatar que as personagens femininas, tão encantadoras nas comédias românticas, são consideradas ambíguas por um bom número de críticos. Créssida, condenada por trair Troilo, é, ao mesmo tempo, desculpada pela sua posição de filha de um traidor e por ser moeda de troca nas transações entre gregos e troianos; Isabela ganha admiração por sua eloquência e determinação em defender o irmão, mas a perde ao condená-lo impiedosamente porque ele tem medo de morrer; e Helena, que, a princípio, comove pela sua simplicidade e amor por Bertram, paulatinamente, suscita dúvidas sobre a justeza de sua obstinação em desposar um homem que não a ama, e a despreza por ela lhe ser socialmente inferior. Tanto Isabela em *Medida por medida* e Helena em *Bom é o que acaba bem* participam da substituição na cama (“bed trick”), motivo comum nas novelas italianas: para enganar Ângelo, sua noiva se faz passar por Isabela; e, para enganar Bertram, Helena, agora sua esposa, toma o lugar de Diana, a quem ele tenta seduzir. Por sua vez, os heróis deixam muito a desejar em termos de personalidade e comportamento, e o sofrimento de Troilo, o arrependimento de Ângelo, e a mudança de Bertram não chegam a convencer.

Nestas peças, marcadas por ameaças de morte (*Medida por medida* e *Bom é o que acaba bem*), morte fictícia (*Bom é o que acaba bem*) e muitas mortes (*Troilo e Créssida*), pode-se perguntar onde se encontra a graça. Ela fica a cargo das personagens secundárias: os habitantes do submundo de Viena (a dona de um bordel, o seu empregado, um criminoso que se recusa a morrer); um policial simplório, Lúcio, descrito na lista de personagens como “um fantástico”; Lavache, o bobo da condessa de Roussillon, e Parolles, o covarde amigo de Bertram. É difícil qualificar as falas cínicas, críticas e obscenas de Tersites, condenando tudo e todos em *Troilo e Créssida*; talvez “humor cáustico” se aproxime das intenções do autor de provocar o riso a fim de liberar as tensões de uma trama tão condenatória da falta de valores éticos e morais.

Como se pode depreender do que foi escrito acima, o final destas comédias sombrias não poderia ser feliz – tanto em *Medida*

*por medida* (Ângelo desposa Mariana depois de ter tentado desonrar Isabela, que nada responde quando o duque Vincentio a pede em casamento) quanto em *Bom é o que acaba bem* (Bertram só aceita Helena depois de julgá-la morta e acusar Diana de ser prostituta para negar que tentou seduzí-la) – porque paira uma grande interrogação sobre o futuro desses casamentos. Quanto à *Troilo e Créssida*, o cruel fim do caso de amor dos jovens, a morte de Heitor, “que desencoraja toda a tropa”, e o conhecimento do público sobre a derrota dos troianos pelos gregos não deixam dúvidas quanto à tristeza com que acaba a peça, apesar da determinação de Troilo de continuar lutando.

*Péricles, Conto de inverno* (*The Winter's Tale*), *Cimbeline* e *A tempestade* (*The Tempest*), escritas no final da carreira de Shakespeare, são conhecidas por várias classificações como “tragicomédias”, “últimas peças”, “comédias tardias”; a mais freqüente, porém, é a de “romances”, assim chamada pelo crítico vitoriano Edward Dowden (1843-1913). Por serem reconhecidamente diferentes das peças anteriores e semelhantes entre si devido as suas origens na antiqüíssima literatura romanesca (oral e escrita, grega e medieval) se consolidaram a categoria e a nomenclatura, apesar de muitos críticos notarem afinidades entre as comédias românticas e os romances, e alertarem para as diferenças existentes entre as quatro peças do segundo grupo.

Os romances shakespearianos apresentam protagonistas maduros com passados dolorosos: além de separações familiares, todos, com exceção de Próspero (*A tempestade*) perderam crianças em tenra idade para serem recuperadas já adultas – Marina (*Péricles*), Perdita (*Conto de inverno*), Guidério e Arvirago (*Cimbeline*). Há viagens acidentadas, naufrágios (exceto em *Cimbeline*), reuniões e reconciliações de famílias, reconhecimento de filhas e filhos dados como mortos, e a presença do sobrenatural através de divindades como Diana em *Péricles*, Apolo em *Conto de inverno*, Júpiter em *Cimbeline*, e mais Íris, Ceres e Juno em *A tempestade*. Além de compartilharem estes componentes narrativos, estas peças têm em comum o fato de não terem nenhum compromisso com a lógica e a

verossimilhança, mas, sim, com o prazer e o entretenimento, e a teatralidade mais rica, requintada e ousada da dramaturgia shakespeariana através da apresentação de pantomimas (*Péricles*), estátuas que retornam à vida (*Conto de inverno*), descida de deuses do Olimpo (*Cimbeline*), desfiles de cavaleiros (*Péricles*), festas, danças (*Péricles* e *Conto de inverno*) e mascaradas (*A tempestade*).

Ao escrever *Péricles*, Shakespeare estava se apropriando da história de *Apolônio de Tiro*, uma das mais antigas e populares da Europa da sua época, tendo privilegiado a versão publicada em *Confessio Amantis* (*A confissão do amante*) de 1393 de autoria do poeta John Gower, que é resgatado das cinzas – “from ashes, ancient Gower is come” – para se tornar o narrador da peça. Em *Conto de inverno*, ele utilizou o conhecido romance *Pandosto* (1588) do seu contemporâneo Robert Greene, enquanto em *Cimbeline* e em *A tempestade*, apesar da profusão de ecos de várias histórias, não se pode agrupá-los em uma única fonte determinada.

As viagens de *Péricles* fazem com que ele deixe Tiro, a sua terra natal, para se aventurar por lugares exóticos – Antioquia, Pentápolis, Tarso, Éfeso e Mitilene –; a trama de *Conto de inverno* se desenvolve entre dois países – Sicília e Boêmia – o mesmo acontecendo com *Cimbeline*, entre Britânia e Roma; só *A tempestade* se passa em um local totalmente desconhecido – uma ilha deserta, perdida em algum oceano.

Apesar das origens romanescas, que descartam qualquer verossimilhança com a realidade, o tempo e o lugar, Shakespeare ainda consegue introduzir e discutir problemas sérios, como o poder estatal, que provoca conflitos entre nações (Tiro e Antioquia em *Péricles*, Britânia e Roma em *Cimbeline*); o poder patriarcal que gera desentendimentos entre pais e filhos (Cimbeline e Imogênia em *Cimbeline*, Políxenes e Florizel em *Conto de inverno*); a questão do incesto e da prostituição (*Péricles*), e, principalmente, a figura do governante, cujos direitos e deveres são examinados nas quatro peças através de perfis de bons e maus exemplos.

Ao contrário da maioria das personagens masculinas das comédias anteriores, as personalidades dos protagonistas *Péricles*, *Leontes* e *Próspero* são fortes e carismáticas, se bem que não isen-

tas de falhas, mas teatralmente impactantes; a exceção é Cimbeline, fraco e insensível. Como sempre, porém, a presença feminina se impõe: a das fortes e corajosas rainha Hermione e sua confidente Paulina (*Conto de inverno*) e a das filhas – Marina de *Pérides*, Perdita de *Conto de inverno*, Imogênia de *Cimbeline* e Miranda de *A tempestade* – belas, puras, e encantadoras, responsáveis pela felicidade final dos pais. Entre todas, se destaca a figura de Imogênia, que, a exemplo de outras heroínas das comédias já vistas – Júlia, Pórcia, Rosalinda e Viola – se veste de rapaz para fugir da corte e ir ao encontro do seu amado Póstumo; é a predileta dos críticos vitorianos que, de tão fascinados por ela, transformavam a crítica da *Cimbeline*, na queixa de um editor contemporâneo, em “um ritual pervertido de um culto à Imogênia”.

Segundo Alfred Harbage, a proporção de mulheres boas em Shakespeare é maior do que a proporção de homens bons; na comédia, entretanto, a proporção é, acentuadamente, maior, e uma mulher má é uma raridade. As raridades se encontram nos romances: a cruel Dionísia, esposa de Cleão, governador de Tarso, a quem Pérides havia confiado a guarda da sua filha, manda matá-la e, ignorando que esta havia sido raptada por piratas, mostra o seu túmulo para o pai, lançando-o em uma viagem de desespero; a Cafetina que tenta perverter Marina, quando esta foi vendida pelos piratas para o seu bordel; e, a esposa de Cimbeline, simplesmente denominada “Rainha”, que age como a madrasta convencional dos contos de fada, planejando até envenenar a enteada e o marido para conseguir os seus objetivos.

A morte também se faz presente nestas comédias tardias: há ameaças em todas – por exemplo, Pérides é ameaçado por Antíoco quando descobre que este mantinha uma relação incestuosa com a filha; Políxenes por Leontes, que imagina que o amigo o traiu com a sua esposa Hermione; Imogênia por seu próprio marido, também por suspeita de adultério; e, finalmente, Próspero por Caliban, cansado de ser escravo. Há personagens supostamente mortas como Taisa em *Pérides*, Hermione em *Conto de inverno* e Imogênia em *Cimbeline*, e o longo tempo durante o qual passam desaparecidas causam grandes sofrimentos aos seus maridos (Pérides, Leontes e Póstumo) e irmãos (Guidério e Arvirago), respectivamente; e, tam-

bém, devem ser acrescentadas as mortes fictícias em *A tempestade*, em que Alonso, rei de Nápoles, pensa que seu filho Ferdinando pereceu no naufrágio, e este pensa que o mesmo aconteceu ao seu pai. Mortes verdadeiras acontecem em profusão em *Péricles*: vilões e vilãs são merecidamente castigados pelo fogo – Antíoco e a filha, pelos deuses que o enviam do céu; Cleão e Dionísia pelo povo de Tarso, que incendeia o palácio – a boa ama de Marina e o bom rei Simônides morrem, este sem ver a filha (Taísa) e sem saber que teve uma neta (Marina); em *Conto de inverno*, o jovem Mamilius morre logo no início, o velho Antígono é destroçado por um urso, e os marinheiros encarregados de transportar a recém-nascida Perdita para a costa da Boêmia desaparecem em um naufrágio; e em *Cimbeline*, sucumbem a Rainha e o filho Clóten.

A comicidade é escassa tanto em *Péricles* (pode-se apenas destacar as possibilidades cômicas das cenas no bordel) como em *Cimbeline* (algumas cenas protagonizadas pelo ridículo lorde Clóten); os bêbados Trínculo e Estéfano alegram alguns momentos em *A tempestade*; entretanto, em *Conto de inverno*, encontra-se a figura de Autólico, vigarista disfarçado de mascate, considerada uma das grandes personagens cômicas shakespearianas, principal responsável pela comédia que predomina no quarto ato da peça.

Ao lermos ou assistirmos a uma encenação dos romances, não nos causa surpresa o fato de que nenhum deles é contemplado com um convencional final feliz; os sofrimentos das personagens principais são muitos e longos, suas perdas, irreparáveis, e, apesar das reuniões e reconciliações, os seus futuros – a julgar por tudo que aconteceu nas peças – são interrogativos.

Empalidecidas pelo prestígio das tragédias, as comédias de Shakespeare não são nem muito lidas nem muito representadas no Brasil. Uma grande exceção é *A tempestade* que, com o aparecimento dos estudos culturais e da crítica pós-colonialista, em que Próspero teve que ceder grande parte da sua importância a Caliban, a peça passou a ser estudada com muita frequência entre nós e, encenada, com menos. Entretanto, é possível arriscar a afirmação de que ela é hoje quase tão conhecida como as tragédias.



## As peças históricas inglesas

Durante a década de 1590, o drama histórico era muito popular nos palcos elisabetanos, o que levou Shakespeare a dramatizar a história da Inglaterra em uma dezena de peças: nove foram escritas durante o reinado de Elisabete I; somente *Henry VIII / All Is True* (*Henrique VIII / Tudo é verdade*), em parceria com John Fletcher, data da era jaimessa. *King John* (*Rei João*) aborda o passado mais remoto da Inglaterra (1199-1216) e os grandes conflitos que marcaram o reinado de João – com a França, o papa e os barões – enquanto *Henrique VIII* condensa acontecimentos entre 1520 e 1533 – a queda do Cardeal Wolsey, o casamento com Ana Bolena, a morte da primeira esposa (Catarina) – e termina com o batismo da futura rainha Elisabete I. Esta peça se tornaria famosa porque durante uma de suas representações, mais precisamente, em 29 de junho de 1613, o teatro Globe, do qual Shakespeare era um dos sócios, se incendiou; só foi reaberto um ano mais tarde. Oito peças, agrupadas em duas tetralogias, focalizam os períodos que se estendem do final do século XIV (com a deposição de Ricardo II em 1399) ao final do século XV (com a derrota de Ricardo III em 1485): *Richard II* (*Ricardo II*), *Henry IV, Part 1* (*Henrique IV, parte 1*), *Henry IV, Part 2* (*Henrique IV, parte 2*), *Henry V* (*Henrique V*), *Henry VI, Part 1* (*Henrique VI, parte 1*), *Henry VI, Part 2* (*Henrique VI, parte 2*), *Henry VI, Part 3* (*Henrique VI, parte 3*) e *Richard III* (*Ricardo III*).

É impossível argumentar se Shakespeare tinha em mente pintar um grande mural do passado da nação inglesa orientado pelo propósito didático da historiografia da época; é mais provável que o mural fosse sendo esboçado sem uma deliberação prévia, pois sabemos que as duas tetralogias foram escritas em ordem inversa: *a primeira, em ordem cronológica dos acontecimentos históricos, foi a segunda, em ordem de composição* (entre 1595 e 1598-9). As peças se iniciam, se desenvolvem e terminam no contexto político dos conflitos conhecidos como Guerra(s) das Rosas em que membros e partidários da casa de Lancaster (simbolizados pela rosa vermelha) se batem com os da casa de York (simbolizados pela rosa branca) pela posse da coroa inglesa, e que durou, aproximadamente, um século. O material escolhido para ser dramatizado foi encontrado em duas obras fundamentais para o estudo da história inglesa na época: o

livro de Edward Hall (c.1498-1547) *The Union of the Two Noble and Illustrious Families of Lancaster and York* (*A união das duas nobres e ilustres famílias de Lancaster e York*) datado de 1548 e a edição aumentada do livro de Raphael Holinshed (?-1580), publicado postumamente em 1587, *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (*As crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda*). Deve-se ressaltar que o conceito de História da época era muito inclusivo aceitando, além de datas estabelecidas e trabalhos anteriores, lendas, mitos e relatos pessoais; Shakespeare, utilizando-se dessas fontes, fez valer a sua liberdade artística para adaptar a história ao teatro, cortando, aglutinando, modificando e inventando fatos e personagens, o que significa que quem quiser conhecer a história da Inglaterra não deve recorrer à sua obra. Além disso, deve-se levar em conta a censura da época, comprometida com a dinastia Tudor, cuja última descendente ocupava o trono da Inglaterra.

A tetralogia que focaliza os reinados de Ricardo II e Henrique IV, e a campanha vitoriosa de Henrique V na França é, merecidamente, muito apreciada pela crítica e pelo público em geral. Ela se inicia com *Ricardo II*, a mais lírica das peças históricas shakespearianas, e, como já foi dito, escrita inteiramente em verso. A linguagem poética do protagonista é grandemente responsável pela crescente simpatia que ele inspira aos leitores/espectadores após o sentimento anti-Ricardo construído nos dois primeiros atos. Fraco, extravagante, incompetente e cruel, o rei comete dois grandes erros: o primeiro é se apoderar das terras herdadas por seu primo Henrique Bolingbroke, quebrando o princípio da legitimidade, que será invocado mais tarde para destituí-lo do trono; o segundo é acreditar piamente no direito divino dos reis – “O sopro dos simples mortais não pode depor/ O representante eleito pelo Senhor” (III.2). Ao depor Ricardo e se apossar da coroa inglesa, subindo ao trono como Henrique IV e colocando a casa de Lancaster no poder, o novo rei deu início às Guerras das Rosas, sendo o seu reinado assolado por rebeliões. A peça termina de maneira triste: ao ser apresentado com o caixão em que Ricardo jaz morto, Henrique, responsável pela morte de um rei legítimo, promete fazer uma viagem à Terra Santa – “para lavar o sangue da minha mão culpada” (V.6). Ele não vai conseguir satisfazer ne-

nhum dos dois desejos: ele atravessa as duas peças que levam o seu nome torturado pela culpa de ter violado o direito da legitimidade dos reis e, devido às lutas internas, não pode fazer a sua peregrinação; como consolo, pede para morrer em um salão do palácio chamado “Jerusalém”.

As duas partes de *Henrique IV* dividem os críticos: uns as consideram duas peças independentes; outros, como o famoso Samuel Johnson (1709-1804) acham que elas são “duas somente porque são muito longas para serem uma”; a verdade é que não podemos entender a segunda sem a primeira. Ambas dramatizam a trajetória do príncipe Hal – de rapaz irresponsável a rei consciente – através das lutas que surgiram após a usurpação do trono por seu pai, e são marcadas pela presença de Falstaff, a maior personagem cômica shakespeariana (ele reaparecerá, mais tarde, em *As alegres comadres de Windsor*, como já visto). Também ambas apresentam dois mundos paralelos: o da corte e o do castelo, e o da taverna e do bordel; o primeiro, presidido por Henrique IV, é sério e inquietante; o segundo, presidido por Falstaff, é alegre e prazeroso. É importante ressaltar que, enquanto *Ricardo II* apresenta, principalmente, nobres, preocupados com o jogo do poder, e o povo se encontra ausente, as duas partes de *Henrique IV* dão vez e voz aos membros das classes menos privilegiadas. As cenas da taverna com as personagens que dela fazem parte, destacando-se a figura hedonista e amoral de Falstaff, são de grande comicidade, o que nos sugere dizer que Shakespeare criou um outro gênero de peça: a “cômico-histórica” (aliás, *O mercador de Veneza* foi publicado em 1600 com o título de *A história cômica do mercador de Veneza*). Na segunda parte, a atmosfera do submundo é menos festiva porque Shakespeare prepara o fim da associação de Hal com Falstaff, pintando com cores mais vivas os defeitos deste. Com a morte do pai, o príncipe se muda da alegria da taverna em Eastcheap para a seriedade da coroação em Westminster; e, para mostrar aos seus súditos que a sua mudança – de lugar e comportamento – é para sempre, ele rejeita Falstaff publicamente. E a peça termina com o agora ex-amigo sendo levado para a prisão para grande decepção de críticos, leitores e espectadores que, apesar de reconhecerem as falhas da criatura são seduzidos pela personagem.

*Henrique V* mostra que o rei acatou o conselho do pai em seu leito de morte quando este, em *Henrique IV, parte 2*, lhe diz para “dar trabalho a mentes ágeis/Com guerra externa, pra que ações lá fora/Apaguem a lembrança de outros tempos” (IV.5), resolvendo invadir a França para reclamar um dúbio direito à coroa. No segundo ato, ainda aparecem, na taverna, os antigos amigos do então príncipe Hal, que se preparam para ir à guerra, com exceção de Falstaff, que morre com o coração partido pelo rei. A ambigüidade do caráter do protagonista fica mais clara para o leitor do que para o espectador da maioria das encenações teatrais e dos dois filmes famosos: o de Laurence Olivier (1944) e o de Kenneth Branagh (1989). Enquanto aos espectadores é apresentado a figura de um grande herói, um leitor atento, que já havia percebido a natureza fria e calculista do rei em *Henrique IV, parte 1*, quando ele declara que está apenas fingindo levar uma vida desregrada para mais tarde surpreender os seus súditos com a sua transformação (I.2), há de notar a discrepância entre o que o Coro diz e o que o protagonista faz, desconstruindo o discurso elogioso do primeiro. Assim como Ricardo II, Henrique V é dotado de grande poder retórico, mas, enquanto o primeiro o usa para refletir e entender o que se passa dentro e fora de si, o segundo o usa pragmaticamente para atingir os seus fins, e construir uma imagem positiva de rei, competente, magnânimo e temente a Deus. O final feliz das produções teatrais e cinematográficas, acentuando o otimismo devido à vitória dos ingleses, à comicidade da corte da princesa francesa pelo rei, e à promessa de um casamento em breve, oblitera o fato de que todos os antigos companheiros do príncipe Hal morreram; e Pistol, o único sobrevivente, amargurado, decide roubar para viver. O leitor ainda encontra a fala final do Coro – um soneto, geralmente omitido do espectador, mas presente no filme de Branagh – em que ele narra o que vai acontecer com a morte prematura de Henrique V, que deixa o seu herdeiro com nove meses: a perda da França e o recrudescimento da guerra civil na Inglaterra.

As três partes de *Henrique VI* são menos apreciadas pela crítica e pelo público, ao contrário de *Ricardo III*, a última peça da tetralogia. Enquanto esta última tem sido encenada independentemente, as suas antecessoras são pouco representadas na Inglaterra (em 2006,

fizeram parte do festival das Obras Completas em Startford-upon-Avon) e, raramente, fora dela, devido às dificuldades de uma narrativa que, para ser compreendida, tem que ser contínua. Escritas no início da carreira do Bardo, elas já apresentam a sua grande habilidade em traçar perfis e criar situações memoráveis, enquanto mostram a gradativa ruína da Inglaterra devido à ambição dos senhores feudais, à debilidade e à incompetência de Henrique, mais feliz com um rosário do que com uma espada, e a continuada disputa entre as famílias de Lancaster e York pela coroa inglesa. A primeira parte de *Henrique VI* mostra o enfraquecimento da Inglaterra devido às lutas internas que impedem o grande herói Talbot de conservar a posse da França, e onde encontra uma grande adversária na figura de Joana d’Arc. A segunda parte focaliza o vácuo político devido à inépcia do rei, o que ocasiona intrigas palacianas, aumenta a miséria e o descontentamento popular, ocasionando rebeliões como a comandada por Jack Cade, e culmina com a batalha de St. Albans, mais um episódio da guerra civil. Na terceira parte, encontra-se o pior momento vivido pela Inglaterra com a execução do rei Henrique VI e do seu herdeiro, príncipe Eduardo, da casa de Lancaster, e a subida ao trono de Eduardo IV, da casa de York. Entretanto, as Guerras das Rosas, também chamadas de as Guerras dos Primos – porque os membros das famílias que lutavam entre si eram todos descendentes de Eduardo III – não terminam aqui: após a morte do rei, o seu irmão, Ricardo, duque de Gloucester, vai se livrar dos outros herdeiros para se apossar do trono.

Shakespeare começa a esboçar o retrato de Ricardo III já na segunda parte de *Henrique VI*, em que ele dá mostras de sua coragem e habilidade no manejo das armas; na terceira parte, ele nos é apresentado como o assassino de Henrique VI e do seu filho; na penúltima cena (V.6), em um longo solilóquio, ele anuncia os seus planos de começar a sua escalada ao poder, eliminando o seu irmão George, duque de Clarence. *Ricardo III* começa com um famoso solilóquio do protagonista, em que ele, por se julgar inadequado para os prazeres dos tempos de paz por ser “disforme” e “inacabado” (ele era corcunda e tinha um braço definhado), “está resolvido a portar-se como um vilão” (I.1) e “parecer um santo, enquanto faz sempre o papel do demônio” (I.3). A peça é

dominada pelo protagonista: moralmente repulsivo, responsável pelas mortes do irmão e dos dois sobrinhos ainda crianças, Ricardo é um ator consumado, que adora representar, estabelecendo de imediato uma cumplicidade com os leitores/espectadores, através dos seus solilóquios, apartes, e habilidade retórica, tornando-se o vilão que todos adoram odiar. Assim como Falstaff, ele tem sido comparado à figura do Vício das moralidades medievais, devido, principalmente, à atração que ambos exercem sobre o público. Com a esperada e merecida morte do vilão por Henrique, conde de Richmond, na última batalha das Guerras das Rosas, uma nova era na Inglaterra – a dos Tudors – se inicia com o futuro rei Henrique VII (de Lancaster) prometendo “unir as rosas branca e vermelha” em uma só com o seu casamento com Elisabete (de York), filha de Eduardo IV. Nasce, assim, a rosa Tudor, símbolo da união das duas casas e parte do brasão da nova dinastia.

Os grandes papéis femininos são escassos nas peças históricas inglesas. As mulheres permanecem na periferia da História que trata, primordialmente de heróis, e temas considerados essencialmente masculinos como política, poder, governo, guerra, honra e heroísmo; elas só se tornam importantes como transmissoras da sucessão às heranças – títulos, terras, e coroas. Se *Ricardo II*, *Henrique IV, parte 1*, *Henrique IV, parte 2*, e *Henrique V* são hostis a uma forte presença feminina, o mesmo não se pode dizer de *Rei João*, em que tanto Eleanor (mãe do rei) e Constance (mãe de Artur, herdeiro do trono) têm papéis importantes, lutando por seus filhos no conflito pelo trono inglês. Entretanto, as mais poderosas figuras femininas que ousam adentrar no mundo dos homens tanto na corte como no campo de batalha são Joana d’Arc, que aparece em *Henrique VI, parte 1* e Margaret d’Anjou, mais tarde, rainha Margaret, que é a única personagem a atravessar toda a tetralogia, de *Henrique VI* até *Ricardo III*. Ambas as personagens subvertem a ordem patriarcal ao lutarem de igual para igual com os homens na guerra, e se imiscuírem em assuntos de estado. Shakespeare tem sido criticado por ter pintado o retrato de Joana d’Arc com cores muito patriotas, apresentando-a como uma feiticeira, vulgar, e sexualmente promíscua, e enfatizando a sua origem camponesa; porém, ele deixa bem claro que o grande herói inglês Talbot encontra nela uma

inimiga à altura. É interessante ressaltar que, na mesma cena (V.3) em que Joana sai, capturada pelos ingleses, Margaret d'Anjou entra – ambas consideradas flagelos da Inglaterra – pela mão de Suffolk, que, apaixonado por ela, negocia o seu casamento com Henrique VI. Em *Ricardo III*, velha, derrotada e tresloucada, enquanto aguarda o resgate da França, ela atormenta a vida dos nobres da corte com suas terríveis profecias que se concretizam, uma a uma; ela é a única oponente do terrível protagonista que o perturba, já que ele não consegue evitar ser atingido pelos insultos que ela lhe dirige e as pragas que lhe roga.

### **As peças históricas/tragédias romanas**

Shakespeare escreveu dez peças baseadas na história da Inglaterra e quatro inspiradas na história de Roma. Devido às diversas semelhanças entre si – a temática, os perfis de governantes famosos, suas trajetórias orientadas pelo contexto sócio-político, as discussões sobre honra e ética, e as ferrenhas lutas pelo poder – além da mencionada indefinição dos gêneros dramáticos, *Titus Andronicus*, *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, e *Coriolano* também podem ser consideradas peças históricas, apesar de estarem listadas no índice do *Primeiro fôlio* entre as tragédias, já que na grande maioria dos casos, os dois gêneros não são mutuamente exclusivos. O distanciamento da Roma clássica permitia a Shakespeare driblar a censura e discutir questões delicadas na época de monarquias absolutistas, como a forma de governo mais eficaz: monarquia, república, ou império. Enquanto as peças da história inglesa se concentravam basicamente em Hall e Holinshed, mas sem deixar de lançar mão de outras fontes, literárias e dramáticas, as peças da história de Roma, com exceção de *Titus Andronicus*, dependem, quase exclusivamente, de um grande livro escrito pelo grego Plutarco (c.46 d.C. 120 d.C.) e traduzido por Sir Thomas North em 1579: *Lives of the Noble Grecians and Romans (Vidas dos nobres gregos e romanos)*, sendo, por isso, também conhecidas como “peças plutarquianas”.

*Titus Andronicus*, escrita no início da carreira de Shakespeare, que não narra fatos verídicos da história de Roma, é a mais violenta das suas peças, em que estupro é consumado, língua e mãos são

cortadas, e uma torta, recheada com carne humana, é servida em um banquete. Tais horrores são atribuídos às influências dos autores romanos Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.) com a história de Filomela narrada no seu livro *As metamorfoses* – que não só sugere uma parte do destino de Lavínia, como aparece, nomeado, em cena: “*Metamorfose* de Ovídio, meu avô./ Mamãe me deu.” (IV.1) – e, principalmente, Sêneca (c.4 a.C.-65 d.C.) com a sua peça *Tiestes*. Consciente da sua invenção de um período da história romana, Shakespeare teve o cuidado de criar uma Roma com uma mistura de republicanismo e imperialismo, facilmente reconhecível através de várias repetições do seu nome, e referências ao seu povo, seus costumes, rituais, instituições políticas e fatos históricos. Plena de oposições binárias – civilização e barbárie, sanidade e loucura, linguagem e silêncio – *Titus Andronicus* explora o tema da vingança, e ousa discutir o problema da sucessão ao trono, uma preocupação dos contemporâneos de Shakespeare, governados por uma rainha idosa e sem descendentes.

*Júlio César* mostra a república romana em crise, a qual se aprofundará com o assassinato de César, e se perpetuará em *Antônio e Cleópatra* até o final com a vitória de Otávio César, que inaugura o império com o nome de Augusto. Em *Júlio César*, quatro personagens importantes disputam a centralidade da trama: o próprio César, que morre na metade da peça (III.1), mas cujo espírito a domina até ao fim; Cássio, que odeia César por ambição e inveja; Marco Antônio, primeiramente, amigo sincero de César, farrista e *bon vivant*, que, depois, se mostra um oportunista cínico e calculista; e, finalmente, Brutus, o mais cotado para o papel de protagonista, devido às suas grandes virtudes pessoais e cívicas, e aos solilóquios que exibem a sua crise moral e o revelam como o idealista que, ao contrário dos outros conspiradores, vê na morte de César, a salvação da república. Além de apresentar as polaridades políticas – republicanismo e monarquismo, democracia e ditadura – em conflito, Shakespeare ainda apresenta o embate entre polaridades morais – altruísmo e egoísmo, idealismo e oportunismo – na famosa cena (III.2) do duelo retórico entre Brutus e Antônio: enquanto o primeiro faz o seu discurso em prosa, e tenta atingir a razão do povo, o segundo apela para a sua emoção, falando em



verso, e alcança o seu objetivo, que é deslanchar uma guerra civil. Antônio, Otávio César e Lépido formam um triunvirato, que irá derrotar os conspiradores e se apossar do poder.

*Antônio e Cleópatra*, que pode ser considerada a seqüência de *Júlio César*, mostra a desintegração do triunvirato, com uma rivalidade já estabelecida entre Antônio e Otávio, e estruturada na oposição entre Roma – compromissada com a disciplina, o equilíbrio, a guerra, o dever e a razão – e o Egito – associado com a desordem, o excesso, o amor, o prazer e a emoção. Antônio é, inicialmente, um ser dividido entre esses dois lugares devido a aspectos de sua personalidade marcante, à vontade tanto na festa e no esporte, como na política e na guerra, e que conviviam bem no mundo romano em *Júlio César*; mas, tendo que optar, e o fazendo pelo mundo egípcio, estará ocasionando a sua queda. Entretanto, as breves incursões que a peça proporciona na pátria que Antônio rejeitou, centrada na luta pelo poder, intrigas, traições e batalhas, despida de humor e prazer, e governada pelo frio e ambicioso Otávio, faz com que o leitor/espectador compreenda a escolha de Antônio, mesmo que não a aprove. Acima de tudo, o Egito tem o que Roma não pode oferecer: Cleópatra – odiada pelos romanos que lhe atribuem poderes de feiticeira, por conseguir derrotá-los sem um exército, apenas através da sedução dos seus líderes: primeiro, Júlio César, e, agora, Marco Antônio. Por narrar a história de uma paixão avassaladora entre dois governantes poderosos, que abala os alicerces do império romano, *Antônio e Cleópatra* prima pelo excesso: de personagens (aproximadamente quarenta), lugares (para sugerir a vastidão do império romano), cenas (ao todo, quarenta e duas), e até na linguagem, particularmente hiperbólica quando usada pelos dois protagonistas.

A ação de *Coriolano* se passa nos primórdios da república em Roma, assolada por lutas: externa, contra os volscos, e interna, entre patrícios e plebeus. A exemplo do que já havia feito em *Júlio César*, Shakespeare vai criar uma nova personagem – o povo – e lhe conferir um importante papel nas tramas de ambas as peças, que se iniciam com a sua presença. Se, na primeira das peças plutarquianas, a ocasião é festiva (eles se preparam para dar boas-vindas a César, após a sua vitória contra Pompeu), na terceira, o

momento é de tensão, pois os plebeus estão amotinados, protestando contra a falta de trigo (armazenada pelos patrícios), que os está matando de fome. Em ambas as peças, os cidadãos comuns são responsáveis pela queda dos protagonistas; mas, em *Coriolano*, a sua participação é maior, pois, pode-se dizer que ele se soma aos outros antagonistas do herói: Aufídio, líder dos volscos; Volúmia, sua mãe; e o próprio Coriolano, inimigo de si mesmo. Assim como Titus Andronicus e Marco Antônio, Coriolano é um guerreiro extraordinário, e um homem de grandes virtudes e igualmente grandes defeitos; ao contrário de Brutus e Antônio, excelentes oradores, ele admite temer as palavras: “quando os golpes me retiveram, fugi das palavras”. (II.2). Seguro da sua integridade, orgulhoso da sua classe social, arrogante com os plebeus, inflexível na certeza de suas convicções, Coriolano é vencido por todos os seus antagonistas: pelo povo, que o expulsa de Roma; por Aufídio, que planeja o seu assassinato; por sua mãe, que, ao convencê-lo a não atacar a cidade natal, o condena à morte nas mãos dos volscos e, finalmente, por ele mesmo, pela sua inabilidade em se adaptar à vida civil.

Ao contrário das personagens femininas das peças históricas inglesas, as das peças romanas, excetuando-se *Júlio César*, são extremamente fortes – por temperamento e pela sua alta posição social, que lhes confere poder e independência: em *Titus Andronicus* encontra-se Tamora, primeiramente rainha dos godos, e, depois, imperatriz de Roma; Cleópatra, rainha do Egito, não só divide o papel principal de *Antônio e Cleópatra* como termina por suplantar Antônio, que morre no quarto ato, enquanto ela fica com o quinto inteiro para si; e Volúmia, da classe dos patrícios, mãe de Coriolano, sobre o qual tem grande ascendência. As três são hábeis manipuladoras, e parcialmente responsáveis pelas quedas dos heróis. Entretanto, é Cleópatra que leva a palma por ser a mais extraordinária criação feminina shakespeariana, em sua “infinita variedade” (II.2): bela, sedutora, inteligente, engraçada, cruel, caprichosa e indecisa; ela é, principalmente, uma atriz consumada, que representa vários papéis – mulher apaixonada, amante abandonada, rival enciumada – e alcança o ápice de sua carreira quando devia estar derrotada, encenando a sua morte como rainha dos egípcios e esposa de Antônio, tirando de Otávio a glória de exibi-la em Roma como sua prisioneira.

## As tragédias

Na tragédia elisabetana, em geral, e na shakespeariana, em particular, convergem duas grandes influências: a clássica e a nativa. A primeira, a tragédia grega, filtrada através da latinidade de Sêneca, com a sua retórica, os seus fantasmas, e o seu gosto pelo horror, pela vingança e por episódios violentos. A segunda, oriunda de duas vertentes medievais: a da dramaturgia – representada pelos grandes ciclos dos mistérios e, principalmente, pelas moralidades – e a da ficção – histórias sobre as quedas de grandes homens. Estas histórias, descendentes das narradas por Giovanni Boccaccio (1313-1375) em *De Casibus Virorum Illustrium* (*Das quedas de homens ilustres*), passa a ser um livro de referência sobre a tragédia na era medieval: o monge mundano de Chaucer se vangloria de ter, no mínimo, “cem histórias em sua cela”, e conta dezesseis “tragédias” no famoso *The Canterbury Tales* (*Os contos de Cantuária*), em que pessoas de alta posição social e em plena glória caem na desgraça devido aos caprichos da fortuna. O poeta John Lydgate (c.1370-1449) traduziu as narrativas de Boccaccio com o título de *The Fall of Princes* (*A queda de príncipes*) entre 1431 e 1438/9; e a popularidade desse tipo de conto trágico envolvendo grandes figuras conhecidas da Bíblia e das histórias nacional e universal era tão grande que uma continuidade foi planejada e publicada em 1559 com o título de *A Mirror for Magistrates* (*Um espelho para magistrados*) de grande influência no drama elisabetano. Assim, adaptando a influência clássica a seu modo – dispensando as unidades de ação, lugar e tempo, permitindo a presença da comicidade no enredo trágico – e se valendo das heranças teatral e ficcional do medievo, mas enfatizando uma responsabilidade maior do protagonista em termos de personalidade e ações em relação ao seu destino, Shakespeare criou uma nova concepção de tragédia.

As tragédias, como é amplamente sabido, são as peças mais conhecidas e apreciadas do cânone shakespeariano, com *Romeu e Julieta* disputando com *Hamlet* o título de ser a mais amada de todas, enquanto esta é, indubitavelmente, a mais investigada e debatida; por outro lado, é incontestável que *Timon de Atenas* é uma das mais desconhecidas e menos representadas. Em 1904, A. C. Bradley (1851-1935) publicou o seu livro *Shakespearean Tragedy* (*A tragédia*

*shakespeariana*), definitivamente um dos mais influentes sobre a crítica shakespeariana do século passado, no qual ele destaca e discute com grande sensibilidade *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear*, e que, desde então, passaram a ser intituladas as “quatro grandes tragédias”. Com exceção de *Timon de Atenas*, todas elas foram filmadas por cineastas de diversas nacionalidades com grande sucesso de crítica e, muitas vezes, de público, o que lhes assegura um lugar privilegiado no conjunto da obra shakespeariana.

*Romeu e Julieta* é a mais lírica das tragédias de Shakespeare, escrita em 1595, na década do florescimento dos sonetos na Inglaterra. Estes são incorporados na peça nas duas apresentações do Coro (antes dos atos I e II), e na memorável cena do primeiro encontro dos amantes (I.5). O jovem Romeu, primeiramente, nos aparece como um enamorado tipicamente petrarquiano, passando as noites em claro e solitário, suspirando pelo amor não-correspondido de Rosalina. Shakespeare transformou uma história conhecida na Europa há mais de século em italiano, francês e inglês, na mais famosa das histórias de amor; tal fama, infelizmente, contribuiu para uma visão simplificada da peça que se concentra nas figuras dos amantes, sem levar em conta que *Romeu e Julieta* é, também, um libelo contra a guerra civil. O grande antagonista dos jovens é o ódio inexplicado que separa as casas dos Capuletos e Montéquios, que “Brigam de novo, com velho rancor,/ Pondo guerra civil em mão sangrenta” como nos informa o Coro no prólogo. A ação se inicia com cenas da vida pública de Verona, que aparece outra vez no fim do ato III e, ao contrário de muitas produções teatrais e versões cinematográficas, que terminam com a morte de Romeu e Julieta, a peça ainda contém cento e quarenta linhas, e se fecha com mais uma cena pública – a narração de Frei Lourenço, o sermão do príncipe Escalus, e a reconciliação dos Capuletos e Montéquios. Nas palavras do príncipe, “todos estão punidos”, pois Verona sacrificou a fina flor da sua juventude – Romeu, Julieta, Mercúcio, Teobaldo e Páris – para que a paz pudesse voltar à cidade.

As várias dificuldades que *Timon de Atenas* apresenta justificam a sua pouca aceitação pela crítica e pelo público. A data em que foi escrita é, até hoje, objeto de especulação; o texto contém falhas estruturais que originam hipóteses de que a peça ou é inacabada,

ou escrita em parceria; a trama se desenvolve em uma série de cenas previsíveis até o final de total amargura; e Timon é o menos carismático e o mais solitário dos heróis shakespearianos, sendo o único sem nenhum laço familiar ou afetivo, e que se retira do palco para morrer longe de tudo e de todos, inclusive dos espectadores. *Timon de Atenas* talvez pudesse ser também denominada de “peça plutarquiana”, uma vez que tanto o enredo principal – uma digressão da “Vida de Marco Antônio” – como o secundário – “Vida de Alcibíades” – foram inspirados pela obra *Vidas dos nobres gregos e romanos*. O tema principal da peça é a ambição desenfreada por dinheiro, que corrompe praticamente todos os atenienses, enxovilhando as relações humanas, proporcionando a Karl Marx (1818-1883), o grande crítico do capitalismo, exemplos para ilustrar suas teorias. Assim como a sociedade veronesa é a grande antagonista de Romeu e Julieta, Atenas é a poderosa inimiga de Timon, recusando a ajudá-lo quando ele dela precisa, sendo grandemente responsável pela feroz misantropia que ele passa a praticar. Na mais negativa das suas tragédias, Shakespeare também nos mostra o protagonista contribuindo para a sua queda, visto que as suas grandes qualidades como o prazer na amizade, fausta hospitalidade e enorme generosidade são desmedidas, e chegadas à vaidade, à ostentação e à extravagância. A sua misantropia final é igualmente excessiva, visto que rejeita até os poucos amigos fiéis e aqueles que não têm culpa da sua desgraça.

Escrever sobre *Hamlet* é fazer uso constante de superlativos: a mais popular, a mais representada, a mais citada, a mais filmada, a mais longa das peças shakespearianas (cerca de quatro mil e cinquenta linhas, dependendo da edição) e a que contém o mais longo papel da dramaturgia universal (cerca de mil e quinhentas linhas, também dependendo da edição). E a imagem de um jovem, todo vestido de negro, segurando uma caveira, é o ícone mais famoso da história do teatro. Ela é, definitivamente, a obra mais discutida da literatura do mundo ocidental, chegando a ter quatrocentas publicações por ano, o que levou Richard Levin a criar a expressão “a megagigantesca massa crítica de *Hamlet*”. É uma peça problemática não só em termos de conteúdo, mas em termos de forma, pois o seu texto sobreviveu em três versões: no quarto de 1603

(chamado de “ruim”), no quarto de 1604 (chamado de “bom”) e no *Primeiro fólio*; as edições, na sua maioria, são baseadas em uma colagem do quarto “bom” e do fólio, com os editores explicando as razões de suas opções. Para ilustrar o tema da vingança, Shakespeare se valeu de uma antiga lenda escandinava, narrada em latim por um dinamarquês, recontada em francês (1570) e traduzida para o inglês (1608); ele teria se inspirado, também, em uma peça anterior sobre o mesmo assunto denominada pela crítica de “ur-*Hamlet*”. O que é fascinante observar é como Shakespeare refinou o tema, e o transformou em um problema moral, ético, religioso e político. Ele ousou ao criar um protagonista intelectual, enigmático, angustiado, mas com um grande senso de humor; aliás, usando mais um superlativo, pode-se dizer que *Hamlet* é a tragédia mais engraçada do cânone, não só por causa da personalidade do herói, mas, também, devido à presença de personagens cômicos como Polônio, Osric e o Coveiro. Assim como *Romeu e Julieta*, geralmente, vista apenas como uma história de amor, *Hamlet* é, freqüentemente, lida como um drama familiar, devido, principalmente, à interpretação freudiana que atribui ao príncipe um complexo de Édipo. Ignora-se, assim, o fato de que a peça se intitula *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, sendo não só a trajetória de um herói trágico, mas a de seu país que “tem algo de podre” (I.4), em que “o tempo é de terror”, e que Hamlet se vê obrigado a mudar: “Maldito fado/ Ter eu de consertar o que é errado”.(I.5). Além de ser a história do príncipe, *Hamlet* é, também, a história da Dinamarca, que, devido à usurpação do trono por Cláudio e à vingança de Hamlet, cai nas mãos estrangeiras de Fortimbrás.

Na composição de *Otelo* Shakespeare lançou mão da intratextualidade ao desenvolver o tema do ciúme já tratado em *As alegres comadres de Windsor* e, mais profundamente em *Conto de inverno*, e do lugar da trama – Veneza – que ele já havia utilizado em *O mercador de Veneza*, onde se encontram estrangeiros como o judeu Shylock e o negro Otelo. O título completo da peça *Otelo, o mouro de Veneza* não deixa de ser ambíguo, pois o mouro não pertence à cidade-estado, e só o primeiro ato aí acontece, sendo os quatro subseqüentes passados em Chipre; além disso, não deixa de sugerir uma contradição entre a suposta barbárie mourisca e a suposta

civilização veneziana. Ao criar Otelo, Shakespeare estava criando um herói trágico negro, algo inconcebível na sua época, em que a cor negra era associada ao mal, ao pecado e ao diabo, e as personagens negras eram sempre más; o próprio Bardo, em *Titus Andronicus*, delineou o negro Aaron como um dos vilões da peça. O enredo foi baseada em uma novela de Giovanni Batista Giraldo Cinthio (1504-1573) intitulada “A história de Disdemona (o”i” tendo sido mudado para “e”) de Veneza e o capitão mourisco” (1565), que Shakespeare mudou drasticamente, dando a Otelo uma nobreza e uma integridade que não existiam no original. O grande antagonista do herói é Iago, ambicioso, invejoso, misógino e racista; ele é, como Ricardo III, um descendente do Vício das moralidades, e como o rei inglês, uma grande presença teatral, falando mais do que o protagonista (31% contra 25% de Otelo), e interpretando o papel de “honesto” com perfeição. Apesar de *Otelo* ser, primordialmente, uma tragédia de amor, não há dúvidas de que a sociedade veneziana com os seus preconceitos étnico, racial e religioso, acirrados pela ameaça da miscigenação com o casamento de Otelo e Desdêmona, expressos por Iago, Brabantio, e até pelo conciliador duque – “Seu genro é menos negro do que belo” (I.3) – também contribuíram para a queda de Otelo, física – “O meu amo caiu, com epilepsia”, diz, satisfeito, Iago (IV.1) – e moral – “É este o nobre Mouro que o Senado/Chama impecável?”, pergunta, incrédulo, Ludovico (IV.1). Os leitores/espectadores, também incrédulos, se entristecem ao ver o grande guerreiro se transformar em um covarde assassino de uma mulher frágil e indefesa.

Talvez *Macbeth* não tivesse sido escrita se o rei Jaime I, patrono da companhia da qual Shakespeare fazia parte, não fosse escocês. *As crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* de Holinshed que já haviam sido a fonte principal das peças históricas inglesas, foram novamente utilizadas. Mais uma vez, ele reescreveu a história para os seus fins dramáticos, dando um caráter pouco lisonjeiro ao Macbeth original, e acrescentando as três bruxas, devido ao interesse do seu rei por feitiçaria, o qual teria até escrito um livro sobre o assunto (*Daemonologie*). A mais curta das tragédias shakespearianas, colorida do preto da escuridão e do vermelho do sangue, é a mais intensa e rápida, também, apesar de algumas cenas serem consideradas

interpolações. Com a mesma ousadia com que criou outros heróis trágicos – um príncipe com senso de humor e um guerreiro negro – ele vai fazer de Macbeth o que parece uma contradição em termos: um herói vilão. Enquanto a morte de Ricardo III causa uma sensação de alívio e justiça bem aplicada, a de Macbeth provoca a piedade e o terror identificados por Aristóteles (384-322 a.C.) na tragédia clássica. É interessante ressaltar que Shakespeare acentua a vilania de Macbeth fazendo-o violar várias leis: a da vassalagem (Duncan era o seu rei), a do sangue (Duncan era seu primo) e a da hospitalidade (Duncan era seu hóspede); além disso, ele assassina um homem bom, que o estimava, e que se encontrava totalmente sem defesa, dormindo. Para angariar a simpatia do leitor/espectador para o seu protagonista, Shakespeare nos mostra, primeiramente, como ele era: um grande guerreiro, leal a Duncan, admirado, respeitado, um homem em que sobrava “o leite da bondade humana” (I.5) segundo a sua própria esposa, e dotado de uma grande imaginação mais uma bela linguagem poética. Tendo a sua enorme ambição despertada pela profecia das feiticeiras e estimulada pela esposa, Macbeth se esquece de que tem uma consciência, vacila antes de cometer o crime, e logo após fazê-lo, se arrepende: “Acorde Duncan com o seu bater. Quem dera o conseguissem!” (II.2). A piedade que o protagonista desperta não só é oriunda do desperdício de tantas qualidades na sua decadência moral como, também, do fato de Shakespeare mostrar o seu sofrimento – condenado a uma insônia eterna, com a “mente entupida de escorpiões” (III.2), afastado da mulher, e cometendo mais crimes na impossibilidade de voltar a ser o que era. No início, cego pela ambição que o impede de ler corretamente o discurso das bruxas, mesmo admitindo que elas são “pouco explícitas” (I.3), só quando é tarde demais, ele se conscientiza que elas usam as palavras de maneira ambígua. A grande vítima do diabólico Macbeth é a Escócia, dilacerada pela sua tirania, transformada em um inferno, e, no final, sendo socorrida pela celestial Inglaterra, onde reina o santo rei Eduardo, o Confessor, que ajuda Malcolm, o filho de Duncan, a conquistar o seu trono.

*Rei Lear*, considerada por muitos críticos, a obra-prima shakespeariana, assim como *Hamlet*, apresenta um texto proble-



mático, em duas versões bem diferentes: *The History of King Lear* (*A história do rei Lear*) publicada sob a forma de quarto em 1608 e *The Tragedy of King Lear* (*A tragédia do rei Lear*) incluída no *Primeiro fólio*, supostamente uma revisão da primeira, omitindo trezentas linhas e acrescentando outras cem. Somente a partir de 1980, os editores abandonaram a prática de fazer a fusão dos dois textos, e passaram a tratar as duas versões como textos distintos, sendo ambos publicados em algumas edições recentes em um único volume. A história de Lear, datada do século XII, já era conhecida dos elisabetanos, pois pertencia ao passado mítico da Inglaterra. Ela já havia sido narrada diversas vezes, e Shakespeare deve tê-la conhecido através das crônicas de Holinshed e dos contos do livro *A Mirror for Magistrates*, mas a sua fonte mais importante parece ter sido *The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters* (*A verdadeira história e crônica do rei Leir e suas três filhas*) uma peça publicada em 1605, apesar de ter sido escrita, no mínimo, quinze anos antes. É interessante ressaltar que as tramas das “quatro grandes tragédias” se iniciam com conflitos na família: Hamlet com o tio e a mãe, Desdêmona com o pai, Macbeth com o primo Duncan e Lear com as filhas; em *Rei Lear*, porém, Shakespeare vai além, duplicando o conflito com o enredo paralelo do conde de Gloucester e seus dois filhos; e, com exceção de *Otelo*, os embates familiares repercutem no contexto sócio-político, provocando lutas civis na Dinamarca, Escócia e Bretanha respectivamente. Lear, um rei de oitenta anos, autoritário, irascível, sensível às lisonjas, isolado do mundo exterior pela pompa e circunstância da corte, “sempre se conheceu muito pouco” (I.1). Querendo abdicar dos deveres do governo, mas sem perder os privilégios do cargo, ele resolve dividir o reino entre as três filhas em uma cerimônia pública em que cada uma delas deve lhe fazer uma declaração de amor; como Cordélia, a mais jovem, se recusa a concorrer com a bajulação das irmãs más, é deserdada pelo pai em um grande acesso de raiva; pouco depois, o conde renega o seu filho mais velho devido às intrigas do mais novo. Além da desintegração dos laços familiares, tais ações desencadeiam uma série de perdas de identidades, a começar por Lear – “Quem poderá dizer-me quem eu sou?” (I.4) – e Gloucester, expulsos de seus castelos e dos protocolos do poder, seguidos por

Kent e Edgar, disfarçados para servirem ao amo e pai, respectivamente. Mais perdas atingem Lear e Gloucester nas duas cenas mais antológicas do cânone shakespeariano: a cena da tempestade quando Lear perde a razão (III.2) e aquela em que os olhos de Gloucester são arrancados em pleno palco (III.7), cuja violência só é comparável ao estupro e à mutilação de Lavínia em *Titus Andronicus*, mas que acontece longe dos olhos dos espectadores. O excepcional pessimismo – “ou imagem de horror?” (V.3) – em que termina a peça é invenção de Shakespeare, pois em todas as versões da história, o fim remete às suas comédias tardias/romances com a reconciliação entre Lear e Cordélia, a derrota das filhas ingratas e o velho rei de volta ao trono. Em *Rei Lear* não há concessões à justiça poética: os maus são castigados, e os bons, também.

Em *Romeu e Julieta* e *Antônio e Cleópatra* Shakespeare faz das personagens femininas heroínas trágicas como sugerem os títulos das peças, e não só lhes proporciona uma grande cena sozinha – Julieta acometida de dúvidas e temores antes de beber a poção que lhe faria passar por morta, e se transformando de menina em mulher (IV.3) – como um ato inteiro – Cleópatra, sem Antônio, crescendo como ser humano e preparando a sua representação final (V). Enquanto *Timon de Atenas* peca pela ausência feminina (só duas prostitutas aparecem brevemente no quarto ato), as “quatro grandes tragédias” apresentam diversos perfis de mulheres: frágeis, corajosas, más, vítimas e algozes, mas todas inesquecíveis. Em *Hamlet*, o príncipe, desgostoso com o casamento da mãe com o cunhado, logo após a morte do pai, lança a sua diatribe contra todas as mulheres, que ele acusa de debilidade moral – “Fraqueza, teu nome é mulher” (I.2). A fragilidade de Gertrude e Ofélia permite que elas sejam manipuladas pelos homens que as cercam, principalmente no que concerne à sua sexualidade: Hamlet quer controlar a da mãe – “Mas não vás ao leito dele” (III.4) –, enquanto Laertes vigia a da irmã – “Conserva o teu tesouro de pureza/Longe do alcance e risco do desejo” (I.3). Desdêmona, no primeiro ato de *Otelo*, se destaca pela sua coragem: ela enfrenta a sociedade veneziana para fugir e se casar com um negro, rompe com o pai, e ainda declara publicamente no Senado o seu desejo pelo marido; porém, em Chipre, isolada do mundo em que vivera, ela se fragiliza, e se torna

uma presa fácil da maldade e da misoginia de Iago, que contaminam Otelo. Seu único apoio é a sua dama de companhia e confidente Emília, a voz feminista da peça, de temperamento forte e decidido, que não hesita em morrer para defendê-la. Quanto à Lady Macbeth, ela é considerada a quarta bruxa da trama por tentar o marido, não só o incentivando a matar o rei, como também participando do assassinato. Ela também divide com ele os punitivos distúrbios do sono: enquanto ele sofre de insônia, ela é acometida de sonambulismo. Além de Desdêmona, outra personagem boa e corajosa é Cordélia em *Rei Lear*, a qual, audaciosamente, se recusa a participar da competição de declarações de amor instituída pelo vaidoso pai; escorraçada por ele, ela o perdoa depois, e tenta ajudá-lo a recuperar o trono. As outras irmãs, Goneril e Regan, são muito semelhantes nas suas maldades, e até na intenção de cometer adultério com Edmundo, o mau filho de Gloucester. Boas e más, todas as mulheres das tragédias discutidas têm um fim triste: Gertrude é envenenada por Cláudio, Ofélia enlouquece e se afoga; Desdêmona morre asfixiada por Otelo, e Emília, apunhalada por Iago; Lady Macbeth provavelmente se suicida; Cordélia é morta por um soldado na prisão; Goneril mata a irmã Regan, e termina por se suicidar. Como já foi mencionado, a proporção de mulheres más na obra shakespeariana é muito reduzida; às malvadas dos romances – Dionísia e a Cafetina de *Péricles* e a Rainha de *Cimbeline* – e às das peças históricas – Tamora em *Titus Andronicus* e a rainha Margaret da três partes de *Henrique V* e *Ricardo III* – pode-se acrescentar os nomes de Lady Macbeth, Goneril e Regan das tragédias, perfazendo oito, ao todo, entre as inúmeras personagens que Shakespeare criou. O que pode sugerir, guardadas as convenções do teatro elisabetano em relação à performance de papéis femininos, que o Bardo tinha as mulheres em alta conta.

A apreciação crítica da obra dramática shakespeariana na Inglaterra foi gradativa. Primeiro, ela se arrefeceu durante a maior parte de século XVII, entre a morte do poeta (1616) e o período do fechamento dos teatros (1642-1660), apesar de uma segunda edição de suas obras completas (*Segundo fôlho*) ter sido publicada em 1632. Com a restauração da monarquia dos Stuarts e a reabertura

dos teatros em 1660, neste mesmo ano, Shakespeare marcou presença: a primeira vez que uma atriz (cujo nome permanece desconhecido) pisou nos palcos ingleses, ela interpretava Desdêmona em uma encenação de *Otelo*. O Bardo continuou a ser representado, porém, adaptado ao novo gosto teatral: por exemplo, Próspero teve a sua prole duplicada por John Dryden (1631-1700) em *A tempestade* (1674), sendo agraciado com mais uma filha, Dorinda, e *Rei Lear* (1681) ganhou um final feliz de Nahum Tate (1652-1715), com Lear e Gloucester permanecendo vivos, e Cordélia se casando com Edgar.

O século XVIII, o chamado “Século das Luzes”, iluminou a carreira da dramaturgia shakespeariana, principalmente para os leitores: é a época das grandes edições das obras completas (seis) iniciada por Nicholas Rowe (1674-1718) em 1709, destacando-se as elaboradas por nomes famosos da literatura inglesa como Alexander Pope (1688-1744) em 1725 e Samuel Johnson (1709-1814) em 1765 com o seu conhecido prefácio. Com o crescente interesse pela obra de Shakespeare, apareceram os falsários, o mais famoso deles sendo William Henry Ireland (1775-1835), que apresentava documentos, cartas, poemas e até uma peça (*Vortigern*) de suposta autoria do Bardo. Neste mesmo século, o grande ator David Garrick (1717-1779), um apaixonado pela obra shakespeariana, que lhe havia rendido grandes performances, organizou um jubileu em honra do poeta em 1769 em Stratford-upon-Avon, inaugurando, assim, a peregrinação literária à sua cidade natal, que se transformou em um importante centro cultural que atrai milhares de turistas.

O movimento do Romantismo no século XIX consolidou de vez a reputação de Shakespeare na Inglaterra através da admiração de poetas como Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) e John Keats (1795-1821) e do ensaísta William Hazlitt (1778-1830), e a espalhou pelo mundo graças aos escritores alemães Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845), aos franceses Alexandre Dumas (1802-1870) e Victor Hugo (1802-1885), e ao músico italiano Giuseppe Verdi (1813-1901), que compôs três óperas admiráveis baseadas em peças shakespearianas – *Macbeth* (1847), *Otelo* (1887) e *Falstaff* (1893). O prestígio universal do poeta de Stratford estava definitivamente estabelecido, rapida-

mente se transformando em um culto, que o grande dramaturgo inglês Bernard Shaw (1856-1950) denominou, com a ironia que lhe é característica, de “bardolatria”.

No Brasil, em 26 de abril de 1896, dia do batizado de Shakespeare, o bardólatra Machado de Assis (1839-1908) publicava uma crônica em *A Semana*, dizendo: “Um dia, quando já não houver império britânico..., haverá Shakespeare; quando se não falar inglês, falar-se-á Shakespeare”. No início do século XVII, quando Ben Jonson escreveu que o Bardo “não pertencia a uma época, mas a toda a eternidade”, o império britânico ainda não havia surgido; no final do século XIX, quando Machado redigiu as palavras acima, o império estava no auge do seu poderio; e, hoje, no século XXI, ele não mais existe. Pode-se concluir que as previsões do poeta inglês e as do romancista brasileiro se complementam e convergem para a mesma constatação: o tempo passa, impérios nascem e morrem, mas Shakespeare permanece vivo.

## **bibliografia**

---

- BRADBROOK, M.C. *Themes & Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- BRADLEY, A.C. (1904) *Shakespearean Tragedy*. New York: Macmillan, 1949.
- CLARE, Janet. *‘Art made tongue-tied by authority’ Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1990.
- DE GRAZIA, Margreta & WELLS, Stanley (eds). *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- DOBSON, Michael & WELLS, Stanley (eds). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives: sociologie du théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- GORDON, George (1944). *Shakespearean Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- HARBAGE, Alfred. *As They Liked It*. New York: Macmillan, 1947.
- HATTAWAY, Michael (ed). *The Cambridge Companion to Shakespeare’s History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- KERMODE, Frank. *Shakespeare’s Language*. London: Penguin Books, 2000.
- KIERNAN, Pauline. *Shakespeare’s Theory of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEGGATT, Alexander (ed). *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- McDONALD, Russ. *Shakespeare and the Arts of Language*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- MULLANEY, Steven. *The Place of the Stage. Licence, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.
- ORGEL, Stephen. *The Illusion of Power*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1991.
- PORTER, Roy. *London: a Social History*. London: Penguin Books, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Second edition. Stanley Wells & Gary Taylor. (eds.) Oxford: Clarendon Press, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *42 Sonetos*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Obras Completas*. 3 vols. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Mandarin, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Cimbeline, Rei da Britânia*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *Trabalhos de amor perdidos*. Trad. Aimara da Cunha Resende. Belo Horizonte: Tessitura, 2002.
- WIGGINS, Martin. *Shakespeare and the Drama of his Time*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- WIMSATT, W.K. (ed). *Dr. Johnson on Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

## O SONETO SHAKESPEARIANO

---

Luci Collin



Desde seu aparecimento, há mais de seis séculos, o soneto vem se mantendo como uma forma muito atraente para os poetas de toda a literatura ocidental. Em língua portuguesa, por exemplo, temos grandes sonetistas como Luís de Camões (1524-1580), Florbela Espanca (1894-1930) e Fernando Pessoa (1888-1935), entre muitos outros.

A palavra *soneto* deriva do italiano *sonetto* (c. 1293), em referência a um poema lírico, curto e melodioso, e também do provençal *sonet* (derivado de *son*, som, do latim *sonus*), em referência a *cançoneta*, uma espécie de canção que acompanhava um poema. O soneto é uma composição poética com quatorze versos sendo que cada ver-

so, na maioria das vezes, tem dez sílabas métricas (o chamado verso decassílabo); em sua forma tradicional os sonetos são escritos em pentâmetros iâmbicos, ou seja, os versos com cinco pés têm uma sílaba fraca seguida de uma sílaba forte. A disposição dos versos é, originalmente, em dois quartetos (oito versos, ou oitava) e dois tercetos (seis versos, ou sexteto). Em relação ao conteúdo, os quartetos e os tercetos são quase sempre contrastantes entre si; nos quartetos podemos ter, por exemplo, a apresentação de uma pergunta que é respondida nos tercetos, ou ainda, podemos ter a exposição de eventos do passado enquanto que os tercetos fazem referências a acontecimentos do presente. Os dois últimos versos do soneto apresentam, de forma concentrada, o tema do poema.

Abaixo temos um soneto escrito por Camões que exemplifica como são as distribuições de versos, rimas e pés. Observe-se que em cada verso as cinco sílabas que aparecem em negrito correspondem àquelas que recebem acentuação. Os pés métricos prevalentes neste soneto são iambos; contudo, algumas vezes, como no último verso da primeira estrofe, ao invés de termos apenas iambos, temos a ocorrência de um pé métrico troqueu (uma sílaba forte e a outra fraca, na palavra “seja”):

Quem <b>diz</b> que <b>Amor</b> é <b>falso</b> ou <b>enganoso</b> ,	A
<b>Ligeiro</b> , <b>ingrato</b> , <b>vão</b> , <b>desconhecido</b> ,	B
Sem <b>falta</b> <b>lhe</b> terá bem <b>merecido</b>	B
Que <b>lhe</b> <b>seja</b> cruel ou <b>rigoroso</b> .	A
<b>Amor</b> é <b>brando</b> , é <b>doce</b> e é <b>piedoso</b> ;	A
<b>Quem</b> o contrário <b>diz</b> não <b>seja</b> <b>crido</b> :	B
<b>Seja</b> por <b>cego</b> e <b>apaixonado</b> <b>tido</b> ,	B
E aos <b>homens</b> e <b>inda</b> aos <b>deuses</b> <b>odioso</b> .	A
Se <b>males</b> <b>faz</b> <b>Amor</b> , em <b>mi</b> se <b>vêm</b> ;	C
Em <b>mim</b> <b>mostrando</b> <b>todo</b> o <b>seu</b> <b>rigor</b> ,	D
Ao <b>mundo</b> <b>quis</b> <b>mostrar</b> <b>quanto</b> <b>podia</b> .	E
Mas <b>todas</b> <b>suas</b> <b>iras</b> <b>são</b> de <b>amor</b> ;	D
<b>Todos</b> <b>estes</b> <b>seus</b> <b>males</b> <b>são</b> um <b>bem</b> ,	C
Que eu <b>por</b> <b>todo</b> <b>outro</b> <b>bem</b> não <b>trocara</b> .	E



Não sabemos com precisão a quem se deve a criação do soneto, que remonta aos séculos XII e XIII. A maioria dos historiadores considera que alguns trovadores da corte de Frederico II, rei da Sicília, particularmente Pier della Vigna (1197-1249) e Giacomo de Lentino (1180?-1246?), também conhecido como “Il Notaro”, tenham sido os inventores do soneto. Em uma forma ainda primitiva, o soneto era uma espécie de canção ou letra escrita para música, próximo às baladas provençais, e se caracterizava por uma oitava e dois tercetos acompanhados por duas melodias diferentes. O número de versos e a disposição das rimas permaneceram variáveis até que o poeta Guittone D’Arezzo (c. 1230-1294) adotou uma forma padronizada, que veio a ser chamada de “soneto guittoniano”, com quatorze versos. Fra Guittone, como era conhecido, escreveu 246 sonetos sobre temas variados e se destacou como fundador da “Escola Toscana de Poesia”.

Entre os grandes poetas italianos que cultivaram esta forma introduzida por Guittone estão Dante Alighieri (1265-1321), que no livro *Vita Nuova* (1293) imortalizou a figura da mulher amada sob o nome de “Beatriz” (provavelmente inspirada em Beatrice Portinari), e seu amigo Guido Cavalcanti (c. 1255-1300), que também aderiu ao soneto e ajudou a desenvolver o estilo chamado de “Dolce Stil Nuovo”. Outro nome essencial na história do soneto é Francesco Petrarca (1304-1374) que, em 1360, publicou o *Canzonieri* ou *Rime*, uma seqüência de 317 sonetos de amor dirigidos a uma mulher idealizada chamada Laura (provavelmente inspirados em Laura de Novaes). Os sonetos de Petrarca, marcados tanto pelo intenso uso de recursos metafóricos quanto pelo lirismo erótico, tornaram-se extremamente populares no Renascimento. Da Itália, a forma, então chamada “soneto italiano”, ou “soneto petrarquiano”, se espalhou inicialmente pela Espanha e França e, mais tarde, por toda a Europa.

Ao chegar à Inglaterra, que ainda estava sob o reinado de Henrique VIII (de 1509 a 1547), em pouco tempo o soneto passou a ter uma influência decisiva sobre os poetas líricos de então, em um movimento que culminaria com o extraordinário florescimento da poesia na era elisabetana. O introdutor do soneto na Inglaterra foi Sir Thomas Wyatt (1503-1542) no início do

século XVI. Logo após uma visita à Itália em 1527, Wyatt não apenas começou a traduzir sonetistas italianos para a língua inglesa como, também, passou a seguir a estrutura e o estilo italiano de composição de poemas. Vários sonetos escritos por Wyatt e por alguns de seus seguidores, entre os quais se destaca Henry Howard, conde de Surrey (1517-1547), foram compilados em uma publicação de 1557, editada por Richard Tottel sob o título de *Miscellany of Songs and Sonnets* (*Coletânea de canções e sonetos*). No ano seguinte a essa publicação a rainha Elisabete I subiu ao trono.

O soneto foi ganhando popularidade na Inglaterra com a publicação de uma série de livros de sonetistas como Sir Philip Sidney (*Astrophel and Stella*, 1582/1591), Samuel Daniel (*Delia*, 1592), Michael Drayton (*Idea Mirrour*, 1594), Sir Edmund Spenser (*Amoretti*, 1595) e com a contribuição de outros poetas que também praticaram a forma, como Sir Walter Raleigh (?1554-1618), Richard Field (1561-1626) e Sir John Davies (1569-1626). Todos estes poetas estabeleceram uma gradual transformação do soneto como expressão lírica na Inglaterra, que se firmaria na forma conhecida como “soneto inglês” e que adquiriria uma dimensão ainda mais profunda com William Shakespeare (1564-1616).

Para compreendermos o surgimento do soneto inglês devemos antes enfatizar uma característica do soneto italiano original: nele o esquema de rimas para os quartetos é ABBAABBA ou ABBACDDC e para os tercetos é CDCDCD ou CDECDE (outras pequenas variações são também possíveis); em relação a este esquema, notamos que mesmo as poucas variações na rima (apenas cinco, de A a E) garantem uma grande musicalidade nas línguas neolatinas, como o italiano, francês, espanhol e português. Contudo, comparando a aplicação do mesmo esquema de rimas ao idioma inglês, observamos haver maior dificuldade em se encontrar rimas para muitos versos e, por isso, tentando evitar uma sonoridade monótona, os sonetistas ingleses tiveram que buscar novas alternativas para o esquema de rimas. Assim surgiu o “soneto inglês”, uma nova forma que pode seguir a expressão mais idiomática da língua inglesa, o que lhe garante maiores possibilidades de rima (de A até G, perfazendo sete) de modo que cada rima é

ouvida apenas uma vez. Este artifício, que foi usado por Shakespeare, não apenas amplia a variedade de sons e palavras para as rimas que um poeta pode explorar, mas também permite ao poeta combinar os versos do soneto de modos retoricamente mais complexos.

O soneto inglês é dividido em quatro partes. As três primeiras têm cada uma quatro versos e são conhecidas como quartetos (ou ainda, “quadras” ou “tetrásticos”), rimando em ABAB, CDCD e EFEF; a última parte é chamada dístico (ou ainda “parelha” ou “pareado”) e traz a rima GG. Veja o exemplo das rimas no Soneto 30 de Shakespeare, que aqui aparece na versão original, segundo Helen Vendler:

	RIMAS
When to the sessions of sweet silent thought	A
I summon up remembrance of things past,	B
I sigh the lack of many a thing I sought,	A
And with old woes new wail my dear time's waste;	B
Then can I drown an eye (unused to flow)	C
For precious friends hid in death's dateless night,	D
And weep afresh love's long since cancelled woe,	C
And moan th'expense of many a vanished sight.	D
Then can I grieve at grievances foregone,	E
And heavily from woe to woe tell o'er	F
The sad account of fore-bemoanèd moan,	E
Which I new pay as if not paid before.	F
But if the while I think on thee (dear friend)	G
All losses are restored, and sorrows end.	G

	RIMAS
Quando à corte silente do pensar	A
Eu convoco as lembranças do passado	B
Suspiro pelo que ontem fui buscar,	A
Chorando o tempo já desperdiçado,	B

Afogo o olhar em lágrima tão rara,	C
Por amigos que a morte anoiteceu;	D
Pranteio dor que o amor já superara,	C
Lastimando o que desapareceu.	D
Posso então lastimar o erro esquecido,	E
E de tais penas recontar as sagas,	F
Chorando o já chorado e já sofrido	E
Tornando a pagar contas já pagas.	F
Mas, amigo, se em ti penso um momento,	G
Vão-se as penas e acaba o sofrimento.	G

(Trad. de Barbara Heliodora)

Dos 154 sonetos escritos por William Shakespeare (publicados em 1609), apenas os de número 99, 126 e 145 não seguem a forma argumentativa do soneto inglês, de acordo com a qual, tradicionalmente, uma idéia diferente (embora relacionada) é expressa em cada quadra, sendo que o tema do poema é resumido no dístico da conclusão.

Cumprir observar que a forma que veio a ser conhecida como “soneto shakespeariano” é uma versão mais sofisticada do soneto inglês inicial. Shakespeare dotou seus sonetos de uma coerência estrutural e de uma unidade lógica notáveis. Os sonetos shakespearianos se desenvolvem com uma dinâmica emocional marcada por um jogo unificador de pensamento e linguagem; neles, usualmente, temos o desenvolvimento de uma seqüência de metáforas ou de idéias, uma em cada quarteto, enquanto que o dístico oferece ou um resumo das idéias apresentadas anteriormente, ou uma nova abordagem das idéias e imagens precedentes. Um bom exemplo desta dinâmica é o soneto 147:

My love is as a fever longing still  
 For that which longer nurseth the disease,  
 Feeding on that which doth preserve the ill,  
 Th’uncertain sickly appetite to please.  
 My reason, the physician to my love,

Angry that his prescriptions are not kept,  
Hath left me, and I desperate now approve  
Desire is death, which physic did except.  
Past cure I am, now reason is past care,  
And frantic mad with evermore unrest;  
My thoughts and my discourse as madmen's are,  
At random from the truth vainly expressed:  
For I have sworn thee fair and thought thee bright,  
Who art as black as hell, as dark as night.

O meu amor é febre com saudade  
do que há tanto me embala esta doença,  
como do que preserva a enfermidade  
para a apetite incerto dar avença:  
minha razão me é médica no amor,  
e em zanga, pois não cumprem a receita,  
deixou-me, e em desespero vou supor  
morte o desejo, o qual drogas rejeita.  
Onde sem cura sou, razão descuro,  
e em frenesim sempre desassossega,  
e a mente e o discurso são loucura,  
longe do que a verdade em vão alega.

Bela e clara a jurar-me assim me afoite,  
preta de inferno, escura como a noite.

(Trad. de Vasco Graça Moura)

Neste soneto o amor é comparado a uma doença: no primeiro quarteto o eu lírico caracteriza a doença, no segundo, descreve a relação de seu amor-doença com sua razão (comparada a seu “médico”), no terceiro, ele descreve as conseqüências de ter sido abandonado pela razão, e no dístico ele explica que o motivo de seu amor desesperado é a decepção com o ser amado.

Contudo, o uso da forma soneto por Shakespeare nem sempre é simples quanto os comentários acima podem nos fazer crer. Muitos dos sonetos são altamente complexos, e o poeta subverte não apenas os temas tradicionais (como a louvação do amor e da beleza com um tom positivo), mas também os modelos formais,

que são alterados pela mistura ou justaposição do modelo temático petrarquiano e do modelo formal shakespeariano, fazendo com que tenhamos, nos dois primeiros quartetos, a apresentação de uma pergunta que é respondida no terceiro quarteto e no dístico.

Algumas das convenções temáticas desenvolvidas pelos sonetistas tradicionais, como Petrarca, continuaram sendo exploradas por Shakespeare. Na realidade, quando Shakespeare começou a escrever seus sonetos, três variedades já haviam sido bem definidas: sonetos de amor, sonetos dedicados a um patrono e sonetos religiosos ou filosóficos. Shakespeare explorou essas três variedades, frequentemente combinando-as em um único soneto. Na produção integral do poeta temos, por exemplo, 13 sonetos (entre eles o notável soneto 55) sobre o tema da eternização, na idéia de que o encômio poético é a mais efetiva maneira de se conferir imortalidade a um patrono já que a poesia (lembrando o *tempus edax rerum*, de Ovídio) triunfa sobre o Tempo. A fim de ilustrar este tema, aqui reproduzimos os dois primeiros versos do poema 55 seguidos do dístico:

Not marble, nor the gilded monuments  
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;  
(...)  
So till the judgement that yourself arise,  
You live in this, and dwell in lover's eyes.

Nem mármore, nem doirado monumento  
de reis me exceda a rima ponderosa  
(...)  
E até que em julgamento ressuscites,  
vivas aqui e olhos de amante habites.

(Trad. de Vasco Graça Moura)

Dada à peculiaridade dos sonetos de Shakespeare no que se refere aos temas, pelo menos duas posições distintas surgem entre os críticos literários em relação à contribuição do poeta enquanto sonetista: há os que consideram os sonetos “exercícios literários” – um composto entre artifício retórico e convencionalidade for-

mal e técnica – que, em grande medida, imitam os sonetos clássicos da França e da Itália do século XVI; e há uma parte representativa da crítica que argumenta que Shakespeare criou uma seqüência de sonetos altamente original e realista, com uma clara base autobiográfica e que, destituídos da intenção de serem “jogos” ou “enigmas” são, acima de tudo, o resultado de impulsos expressos de modo direto, sob a forma de registros poéticos de sentimentos e experiências de caráter pessoal.

De fato, tanto as convenções formais quanto os temas e estereótipos literários ligados ao soneto – o amante angustiado, o amor platônico, a virtude da castidade – são transformados por Shakespeare. Usando um franco realismo, marcado por um tom ácido e de denúncia à futilidade usual das relações amorosas ou fraternais, o poeta explora temas contundentes: a passagem do tempo e suas conseqüências irreversíveis para um amante, as traições do ser amado, a perda dos amigos, as aventuras frustradas, a busca do prazer sensual em sua consumação e o conseqüente dilaceramento da alma atormentada por arrependimentos.

Os sonetos de Shakespeare são os mais inspirados e elaborados da era elisabetana, mas não se pode desconsiderar que o escritor deve muito a seus antecessores, que ajudaram a estabelecer a tradição da forma soneto à qual Shakespeare acrescentou a contribuição de seu gênio artístico. Na verdade, quando Shakespeare escreveu seus sonetos já havia quase que uma convenção anti-petrarquiana, que se percebe na tendência de alguns sonetistas elisabetanos a satirizarem os motivos e estilos tradicionais (como no soneto 130, discutido adiante).

Não dispomos de registros precisos das datas em que Shakespeare escreveu seus 154 sonetos. Há uma grande probabilidade que os primeiros tenham sido escritos a partir de 1592 ou 1593. Alguns manuscritos destes sonetos circularam, entre os amigos de Shakespeare em 1598, e sabemos que, em 1599, dois deles – que mais tarde seriam ordenados como os sonetos 138 e 144, endereçados a uma mulher sensual – foram publicados na coletânea poética *The Passionate Pilgrim (O peregrino apaixonado)*, organizada por William Jaggard, e que reuniu vários poetas elisabetanos. Uma cu-

riosa anotação em um livro de registros de negócios ligados a Shakespeare, por esta data, sugere que o escritor tentou publicar alguns dos sonetos em 1600, talvez em resposta à publicação não autorizada dos dois poemas no *The Passionate Pilgrim*, mas tal idéia de Shakespeare não teve sucesso.

Ainda em relação às datas de composição dos sonetos, se observa que o ciclo de sonetos em que o eu lírico se dirige a uma “dama negra” (figura comentada abaixo), apresenta algumas reverberações de passagens de *Love’s Labour’s Lost* (*Trabalhos de amor perdidos*), peça escrita por Shakespeare (1594-1595). A maior parte dos sonetos em que o eu poético se dirige a um belo jovem (figura também comentada a seguir) foi, possivelmente, escrita em 1597. De maneira geral, os conflitos emocionais abordados nos sonetos remetem a uma datação posterior a 1590. Estudos analisando tanto a sintaxe, quanto a escolha das palavras e de alusões em relação a eventos da época de Shakespeare sugerem que os sonetos foram compilados como um ciclo por volta de 1603-1604, quando as peças *Measure for Measure* (*Medida por medida*) e *Othello* (*Otelo*) foram escritas.

Shakespeare manteve os sonetos inéditos até que a Peste Negra, que já havia dizimado uma grande parte da população londrina em 1603, assolou novamente Londres em 1608 e, como conseqüência, gerou uma enorme diminuição nas atividades dos teatros, especula-se que ele se viu na obrigação de buscar uma forma de complementar seu orçamento e, assim, vendeu os manuscritos dos sonetos. De oficial, se sabe apenas que os sonetos estavam completos em 1609, ano em que foram publicados por Thomas Thorpe sob o título *Shakespeare’s Sonnets* em uma edição que incluía também o poema “*A Lover’s Complaint*” (“Queixas de uma enamorada”). Acredita-se que Thorpe tenha comprado os manuscritos, nos quais baseou sua edição, de alguém que não o próprio Shakespeare. Poucos estudiosos crêem que Shakespeare tenha supervisionado a publicação dos sonetos, pois o texto da primeira edição está cheio de erros. Se Shakespeare buscou lucros ou fama com a publicação deste livro o resultado foi frustrante - poucas cópias foram vendidas, não houve reedição por mais de setenta anos e, com exceção de alguns admiradores, os sonetos permane-



ceram desconhecidos pela grande maioria dos leitores por quase dois séculos.

Embora, no âmbito da análise literária, este seja um procedimento crítico limitado, muitas tentativas têm sido feitas para encontrar nos sonetos informações que possam ser relacionadas à vida do próprio William Shakespeare. Com base na especulação, muito se comenta a respeito da identidade do homem a quem Shakespeare teria dedicado o livro, de quem sabemos apenas as iniciais, que são “W. H.”. A misteriosa dedicatória que aparece no *Shake-speares Sonnets* é a seguinte:

TO. THE. ONLIE. BEGETTER. OF.  
THESE. INSVING. SONNETS.  
Mr. W. H. ALL. HAPPINESSE.  
AND. THAT. ETERNITIE.  
PROMISED.  
BY.  
OVR. EVERLIVING. POET.  
WISHETH.  
THE. WELL.WISHING.  
ADVENTVRER. IN.  
SETTING.  
FORTH.

T. T.

É bastante intrigante o fato desta dedicatória do *Shake-speares Sonnets* ter sido assinada por “T. T.”, provavelmente o editor Thomas Thorpe, e não pelo próprio Shakespeare. Pesquisas levam a várias possibilidades para as iniciais W. H., e conduzem a nomes que vão desde Henry Wriothesley, terceiro conde de Southampton, a William Hughes, um jovem ator homossexual contemporâneo de Shakespeare, passando pela possibilidade de que Thorpe tivesse dedicado o livro a Shakespeare e, por um erro de impressão, ao invés de W. S., as iniciais que acabaram aparecendo foram W. H.

Podemos identificar, nos sonetos de Shakespeare, três personagens característicos a quem o eu lírico se dirige: o belo jovem, o

poeta rival e a dama negra. Embora fosse comum aos poetas elisabetanos escrever sonetos e dedicá-los publicamente a alguém, em nenhum momento dos sonetos shakespearianos estes personagens são explicitamente identificados. O anonimato que envolve estas figuras - quem as teria realmente inspirado - tem alimentado uma contínua busca, por parte de uma crítica fundamentada na biografia de Shakespeare, de elementos que pudessem conduzir a uma identificação dos modelos originais a quem o eu lírico dos sonetos se refere.

Os 154 sonetos de Shakespeare são geralmente divididos em dois ciclos. O primeiro ciclo, que vai do soneto 1 a 126, focaliza uma pessoa jovem e os sonetos expressam a amizade e o amor do eu lírico por esta figura (vale observar, entretanto, que só em uns poucos sonetos fica claro que a pessoa a quem o eu lírico se dirige é um homem). Dentro desta seqüência temática de 126 sonetos, podemos ainda destacar os dezessete primeiros, chamados de “sonetos da procriação”, dedicados a este jovem de beleza excepcional que é encorajado a se casar a fim de ter filhos (tema bastante comum na poesia daquela época) e assim perpetuar sua extraordinária formosura através de seus descendentes. Este jovem, fisicamente deslumbrante, política e socialmente influente, representa tudo o que a sociedade elisabetana cultuava como personagem ideal da corte. Contudo, Shakespeare não apresenta um personagem perfeito e idealizado pois, ao enfatizar a “falha de caráter” de um jovem que se recusa a procriar, há também a sutil exposição de uma faceta egoísta. Como exemplo de um dos sonetos da procriação, temos abaixo o de número 15:

When I consider every thing that grows  
Holds in perfection but a little moment,  
That this huge stage presenteth nought but shows  
Whereon the stars in secret influence comment;  
When I perceive that men as plants increase,  
Cheerèd and checked even by the selfsame sky,  
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,  
And wear their brave state out of memory:  
Then the conceit of this inconstant stay

Sets you most rich in youth before my sight,  
Where wasteful Time debateth with Decay  
To change your day of youth to sullied night,  
And all in war with Time for love of you,  
As he takes from you, I ingraft you new.

Quando penso que tudo o quanto cresce  
Só prende a perfeição por um momento,  
Que neste palco é sombra o que aparece  
Velado pelo olhar do firmamento;  
Que os homens, como as plantas que germinam,  
Do céu têm o que os freie e o que os ajude;  
Crescem pujantes e, depois, declinam,  
Lembrando apenas sua plenitude.  
Então a idéia desta instável sina  
Mais rica ainda te faz ao meu olhar;  
Vendo o tempo em debate com a ruína,  
Teu jovem dia em noite transmutar.  
Por teu amor com o tempo, então, guerreiro,  
E o que ele toma, a ti eu presenteio.

(Trad. de Barbara Heliodora)

Na busca por conexões biográficas e históricas que pudessem conduzir à revelação de quem inspirou este jovem que aparece no primeiro ciclo de sonetos de Shakespeare há especulações em torno de duas figuras. Como foi mencionado, a primeira delas é Henry Wriothesley (1573–1624), conde de Southampton e barão de Titchfield. Muito jovem, Henry foi persuadido a se casar com Elizabeth de Vere, neta de Lord Burghley, mas não aceitou o casamento (e, por isso, acabou recebendo uma multa de 5.000 libras). Shakespeare teria dedicado os sonetos ao jovem Henry com a intenção de louvar a sua beleza e encorajá-lo a se casar. Sabe-se que um outro poeta, George Chapman (c. 1560-1634), também dedicou a Henry um poema latino sobre a história de Narciso (*Narcissus*, 1591) com as mesmas intenções de Shakespeare. A presença da palavra “Hew” em vários sonetos de Shakespeare sugere que esta seja um anagrama para Henry Wriothesley que, vale acrescentar, foi o patrono de Shakespeare a quem o poeta dedicou seus longos

poemas *Venus and Adonis* (*Vênus e Adonis*) em 1593, e *The Rape of Lucrece* (*O estupro de Lucrecia*) em 1594.

A outra figura que suscita interesse em relação aos “sonetos da procriação” é William Herbert (1580-1630), terceiro conde de Pembroke e sobrinho do poeta Philip Sidney. A mãe de Herbert, Mary Herbert, condessa de Pembroke, foi uma das mais importantes patronas da literatura no século XVI, sendo ela mesma poeta, e é bastante provável que tenha encomendado a Shakespeare uma série de sonetos para a comemoração do aniversário de seu filho William, cuja temática seria exatamente encorajar o jovem a se casar e constituir família. No verão de 1597 Herbert faria dezessete anos e, possivelmente, sofreu pressão dos pais para que se casasse com Bridget Vere, filha do conde de Oxford. Conforme relatos da época, embora Herbert tivesse se relacionado com muitas mulheres (a maioria, prostitutas), não tinha propensões ao casamento. Ele foi, inclusive, preso no ano de 1601, por ter engravidado Mary Fitton, dama de companhia da rainha Elisabete I, e se recusado a casar com a moça. Durante o reinado de Jaime I, Herbert tornou-se um destacado homem da corte além de um grande patrono da literatura, tendo dado suporte financeiro não só a Shakespeare como a outros poetas e dramaturgos, como o grande Ben Jonson (1572-1637). Shakespeare e Herbert mantiveram uma longa amizade e, após a morte do poeta, na publicação do *First Folio* (1623) pelos amigos de Shakespeare, há um agradecimento especial a Herbert e a seu irmão pelos “muitos favores” que ambos concederam a William Shakespeare.

A partir do soneto de número 17, a temática inicial se expande para uma apologia do poder da escrita e do verso sobre a passagem do tempo. No famoso soneto 18, vemos como o tema do encorajamento ao casamento muda, e o eu lírico, como a figura de um poeta, argumenta que imortalizará a beleza do jovem nas linhas do próprio soneto:

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate:  
Rough winds do shake the darling buds of May,

And summer's lease hath all too short a date:  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimmed;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance or nature's changing course untrimmed;  
But thy eternal summer shall not fade,  
Nor lose possession of that fair thou ow'st,  
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow'st.  
    So long as men can breathe or eyes can see,  
    So long lives this, and this gives life to thee.

Se te comparo a um dia de verão  
És por certo mais belo e mais ameno  
O vento espalha as folhas pelo chão  
E o tempo do verão é bem pequeno.  
Às vezes brilha o Sol em demasia  
Outras vezes desmaia com frieza;  
O que é belo declina num só dia,  
Na eterna mutação da natureza.  
Mas em ti o verão será eterno,  
E a beleza que tens não perderás;  
Nem chegarás da morte ao triste inverno:  
Nestas linhas com o tempo crescerás.  
    E enquanto nesta terra houver um ser,  
    Meus versos vivos te farão viver.  
(trad. de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça)

Em nove sonetos (21, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85 e 86) há a referência a um Poeta Rival. Em uma época em que os escritores precisavam de patrocínio para escrever e publicar, ao que parece, um poeta rival gerou muita angústia em Shakespeare, representando tanto uma ameaça de perda de financiamento quanto, pela competição e comparação, uma causa de insegurança. Há suposições de que este poeta misterioso, cuja figura perturbou Shakespeare a ponto de ser transformada em tema de muitos sonetos (sobretudo no soneto 86), tenha sido o poeta, dramaturgo e tradutor George Chapman, que dedicou alguns poemas ao patrono de Shakespeare,

o conde de Southampton. Mas, certamente, houve mais de um poeta que Shakespeare considerou rival e que, por vezes, hostilizou em seus sonetos; outros contemporâneos, além de Chapman, que poderiam ter inspirado rivalidade em Shakespeare seriam John Donne, Ben Jonson e Christopher Marlowe. Os sonetos em que a sombra do rival aparece sugerem a situação difícil que Shakespeare provavelmente passava por volta de 1593 quando os teatros na Inglaterra ainda estavam fechados, e ele já não recebia suporte fácil dos patronos. Entretanto, uma atmosfera mais otimista em relação à posição do poeta na sociedade aparece marcadamente a partir do soneto 114, em que a *persona* se torna objeto de adulação. No plano profissional, Shakespeare estava superando uma fase difícil – os teatros haviam sido reabertos e o poeta estava recebendo crescente reconhecimento do público. Nos sonetos 117 e 125 fica claro que a “crise da carreira” de Shakespeare está superada, e que ele já se afirmou completamente como o grande e aclamado sonetista entre todos os demais.

O segundo ciclo reúne os sonetos 127 a 152 e, em sua maioria, focaliza a relação do eu lírico com uma mulher descrita como “Dama Negra” (*Dark Lady*); os sonetos deste ciclo têm caráter mais sexual e muitos se referem ao desejo. É relevante observar que alguns sonetos deste ciclo não têm referência explícita a outra pessoa. A “Dama Negra” é a mais vaga e mais difícil de identificar dos três personagens dos sonetos – é impossível até supor quem tenha sido ela – contudo, pelos elementos dados pelos próprios sonetos, podemos caracterizá-la bem. A primeira aparição que ela faz é no soneto 127, e as descrições dos atributos físicos desta mulher sempre enfatizam sua negritude. O poema 131 revela que a mulher faz coisas obscuras e, na verdade, talvez as referências à cor da pele como sendo negra fossem antes referências às atividades escusas e nebulosas da mulher; muitas vezes, as tais “atividades obscuras” são descritas em um contexto sexual. Há estudiosos que afirmam que a dama negra era uma prostituta (na era elisabetana era comum que um nobre, para confirmar seu poder e virilidade, mantivesse uma prostituta que lhe prestaria serviços exclusivos), e aqui se estabelece um franco contraponto com a imagem idealizada do jovem apresentado nos sonetos do primeiro ciclo. Um exemplo de

soneto dirigido à dama negra é o de número 130, em que o poeta também satiriza as convenções já gastas dos sonetos:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun;  
If hairs be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damasked, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks;  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound;  
I grant I never saw a goddess go -  
My mistress, when she walks, treads on the ground.  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.

Não tem olhos solares meu amor;  
Mais rubro que seus lábios é o coral;  
Se neve é branca, é escura a sua cor;  
E a cabeleira ao arame é igual.  
Vermelha e branca é a rosa adamsada  
Mas tal rosa sua face não iguala;  
E há fragrância bem mais delicada  
Do que a do ar que minha amante exala.  
Mas gosto de ouvi-la, mesmo quando  
Na música há melhor diapasão;  
Nunca vi uma deusa deslizando,  
Mas minha amada caminha no chão.  
Mas juro que esse amor me é mais caro  
Que qualquer outra à qual eu a comparo.  
(Trad. de Barbara Heliodora)

Há alguma evidência histórica, ainda que discutível, que a “Dark Lady” dos sonetos tenha sido inspirada pela figura de Emilia Lanier. Nascida em 1570, Emilia era filha de Baptiste Bassano, judeu cristão de Veneza, e um dos mais destacados músicos da corte do rei Henrique VIII. Após a morte de seu pai, Emilia viu-se sem condições financeiras de se manter e se tornou, então, amante de lorde

Hunsdon, patrono da companhia de teatro de Shakespeare. Para preservar as aparências, Emilia se casou com o músico Alfonso Lanier, e teve a oportunidade de freqüentar a corte de Elisabete I e o círculo de amizades de Shakespeare, com quem teria mantido um relacionamento amoroso em 1597. Enquanto amante de Shakespeare, Emilia também se relacionou amorosamente com William Herbert, em um triângulo bastante peculiar. Emilia Lanier foi a primeira mulher na Inglaterra a publicar um volume de poesia de sua autoria, com poemas ricos em sentimentos religiosos e humanistas. Morreu em 1645. Ao lado de Emilia, outras mulheres também são apontadas como prováveis inspiradoras da figura da “Dama Negra”, entre elas, a já referida Mary Fitton, uma mulher de nome Marie Mountjoy ou, ainda, a prostituta Luce Morgan.

Por fim, com referência aos dois sonetos que fecham a coletânea de Shakespeare, os de número 153 e 154 são adaptações de versos clássicos sobre Cupido; depois da leitura dos sonetos do dois ciclos anteriores, a impressão que se tem com estes dois sonetos finais é que Shakespeare deliberadamente pretende distanciar o leitor da atmosfera densa apresentada até então, retratando figuras mitológicas em um estilo ironicamente convencional.

Contradições e incertezas marcam a análise, tanto formal quanto histórica, dos sonetos shakespearianos. A complexidade da linguagem figurativa e as múltiplas associações de palavras e frases empregadas nos sonetos dão margem a muitas interpretações. Como expressões máximas do pensamento e das emoções os sonetos shakespearianos elevam nossos sentimentos sobre amor, amizade, ciúme, esperança e desespero.

Embora tenha seguido as temáticas convencionais do amor, da beleza, e os motivos da mutabilidade do tempo, Shakespeare conseguiu dar a esses temas um tratamento todo próprio e provocativo; é o que percebemos, por exemplo, naqueles poemas de amor em que o eu lírico se dirige a um belo jovem, ou a uma dama de moral duvidosa - e não a uma bela e honrada mulher, como seria de se esperar. Assim, por apresentarem conteúdo erótico e ambíguas insinuações homossexuais, pelo seu tom muitas vezes pessimista e amargo, pelas imagens densas e obscuras, e por terem repudiado



as convenções do soneto italiano, os sonetos de Shakespeare suscitaram variadas reações ao longo da história da literatura. Às vezes, em períodos de moralismo exacerbado, a tendência maior foi desprezá-los como material desaconselhável, sobretudo aos jovens leitores. Em outros momentos, como no início do Romantismo, os mesmos sonetos serão louvados e discutidos abertamente. Com o passar dos séculos, o que se mantém notável nos sonetos shakespearianos – a exemplo de toda a produção dramática de Shakespeare – é a extraordinária variedade de emoções que eles exploram.

Os sonetos de Shakespeare representam uma parte importante dos grandes poemas líricos não só da literatura inglesa, mas de toda a literatura universal. Esses sonetos celebram a variedade e a completude do mundo no qual cada ser humano desempenha seu papel, dentro de uma ordem sempre variante, que vai do humor ao trágico, do inefável e cósmico ao corriqueiro e real. Retratos complexos da vida e da natureza humana – não apenas em sua faceta de sentimentalismo, mas também de tormento emocional – eles se tornaram, como pôde prever o próprio Shakespeare, inquestionavelmente imortais.

### **bibliografia**

---

BOOTH, Stephen (ed). *Shakespeare's Sonnets*: Edited with Analytic Commentary. New Haven: Yale University Press, 1977.

JAMES, Peter. *Shakespeare: The Sonnets*. UK: Macmillan, 1977.

MARTIN, Philip. *Shakespeare's Sonnets: Self, Love and Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

RANSOM, John Crowe. *Shakespeare at Sonnets. Shakespeare, the Sonnets*. Ed. Peter Jones. London: Macmillan Press, 1977.

SHAKESPEARE, William. *Poemas de amor*. Trad. Barbara Heliodora e Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Os sonetos completos*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

VENDLER, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1997.



# A CONTEMPORANEIDADE DE SHAKESPEARE: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NO POEMA NARRATIVO *O ESTUPRO DE LUCRÉCIA*

---

Solange Ribeiro de Oliveira



Até bem pouco, existia no Código Civil Brasileiro a figura da legítima defesa da honra. Felizmente, foi extinta no novo texto, promulgado pela lei nº 10.406 de 10 de janeiro de 2002 e atualizado em fevereiro de 2006. A alteração em nosso código não poderia ser mais oportuna: em sua versão anterior, qualquer marido que, baseado em fatos comprovados ou apenas em indícios, assassinas-

se a esposa por adultério, encontrava na lei respaldo seguro para a absolvição. Amparava-o preceito legal de que não cometera crime, apenas lavara com sangue a honra ultrajada. Dessa forma, ficava indiretamente autorizada a aplicação da pena de morte, que não é prevista em nosso país mesmo para os crimes hediondos. Como consequência do dispositivo legal, até homens considerados moderados e humanos não viam delito na execução sumária da mulher real ou presumivelmente adúltera, ou ainda na morte daquelas que, na noite de núpcias, não fossem reconhecidas como virgens. Um número incalculável de maridos, ou antes, de assassinos, foi tradicionalmente absolvido e até louvado pela morte da esposa julgada adúltera. A respeito, vale lembrar a palavra do jornalista Heitor Lima, que deveria passar à história como um dos grandes defensores brasileiros da mulher. Nas primeiras décadas do século passado, ele escrevia, com um toque de humor negro, que, no Brasil, enriqueceria quem decidisse montar um açougue com carne de mulheres assassinadas pelo cônjuge. Lima ironizava a idéia institucionalizada de que, na sociedade conjugal, a honra masculina prendia-se, não à conduta do homem, mas ao comportamento, real ou suposto, da esposa. Como a mulher de César, ela deveria não apenas ser, mas também parecer, sexualmente pura, ou “honestá” (conceito também expurgado do atual código civil). Em outras palavras, a mulher casada era considerada exclusiva e inalienável propriedade, que seu senhor ficava autorizado a destruir, caso a julgasse desmerecida por interferência alheia. (Nesse sentido, era muito significativa a locução inglesa, “damaged goods”, isto é, “mercadoria danificada”, usada para a mulher que se casasse após a perda da virgindade.).

Todos esses fatos representam a continuidade, em nossas sociedades, de uma concepção originária do antigo direito romano. Sede do pensamento patriarcal, Roma colocava nas mãos do chefe de família a vida e os bens de sua mulher, seus filhos, dependentes e escravos. Constituía todos eles propriedade sua, e, nessa condição, como as brasileiras de até bem pouco, eram passíveis de execução sumária se de alguma forma desafiassem a autoridade do *pater familias*.

A bem da verdade, nem tanto se alteraram os fatos com a re-

cente promulgação do código civil. Ele extirpou de seu texto conceitos como “mulher honesta”, e *legítima defesa da honra*. Na vida real as mudanças estão longe de ser radicais. A superação da tese da legítima defesa da honra é, na prática, um mito brasileiro. Disfarçada por alegações como “turvação dos sentidos” ou “violenta emoção” a velha tese não deixa de ser acatada em muitos julgamentos. Mulheres continuam sendo mortas ou espancadas por traições reais e imaginárias, ou, simplesmente, por quererem pôr termo a uma união. Porque, ao fazê-lo, estão contestando sua condição de propriedade, algo inaceitável para alguns parceiros. Também de outras formas, inclusive o estupro, persiste, e não apenas no Brasil, a violência contra a mulher. Para coibi-la, são ainda muito recentes as delegacias especializadas.

Acresce que nem sempre a proteção legal atinge seus objetivos, pois boa parte das vítimas não recorre a ela. Por vergonha ou medo de retaliação, a mulher resiste a denunciar a agressão. O caso do abuso sexual é particularmente curioso. A ofendida muitas vezes esquiva-se a denunciá-lo, por vergonha, ou com receio de ser acusada de ter provocado o estupro. Logicamente, essa atitude é injustificável. Ao estuprador, e não à vítima, cabe a vergonha. Como explicar, portanto, que a ofendida hesite em recorrer à autoridade policial, envergonhada por um crime que não cometeu?

De natureza emocional, a razão desse comportamento não reside na lógica. Mas de certo o julgamento social, que tende a penalizar a parte mais fraca, contribui significativamente para o silêncio da ofendida. Suas origens são, portanto, ideológicas. A mulher que se nega a denunciar o estupro procede dessa forma por ter introjetado a ideologia patriarcal. Sem saber, incorporou a idéia de que seu corpo constitui propriedade masculina, do marido ou da família. Aceita essa premissa, qualquer dano a sua pessoa atinge, não apenas a sua própria, mas a honra alheia e, se revelado, afeta o grupo familiar. A infâmia desloca-se, assim, do praticante para sua vítima, que, com o silêncio, protege o culpado.

Conclui-se que nossa sociedade, pretensamente cristã, não assimilou ainda o pensamento de Santo Agostinho (354-430). No Livro I da *Cidade de Deus*, quando trata da questão do estupro, o

grande doutor da Igreja contesta a ideologia patriarcal subjacente ao direito romano. Agostinho refere-se ao episódio narrado pelo historiador Titus Livius (59 a.C. - 17 d.C.), a respeito de Lucrecia, dama romana que prefere morrer a sobreviver à vergonha de ter sido violentada pelo príncipe etrusco Tarquinius Sextus imediatamente antes da fundação da república romana em 509 a.C. Agostinho questiona o julgamento de Titus Livius. Segundo o historiador, alinhado com a doutrina romana, o suicídio provaria a virtude da matrona. O Bispo de Hipona, entretanto, defende a ética cristã. Desse ponto de vista, argumenta Agostinho, Lucrecia pode, sim, ter preservado sua virtude, mas não por ter se matado. Vítima de violência, sua castidade não foi violada, pois, da perspectiva cristã, a castidade não se prende à condição física, mas a disposições volitivas e espirituais.

Ocorrem-me essas reflexões após uma re-leitura de *The Rape of Lucrece* (*O estupro de Lucrecia*), um dos dois poemas narrativos de Shakespeare, que retomou a história de Lucrecia séculos após seu tratamento pelo historiador romano e pelo filósofo cristão. Minha leitura do poema, composto na Inglaterra do longínquo século XVI, pode surpreender o leitor menos familiarizado com a obra do Bardo. O conhecedor dela, pelo contrário, já se terá habituado à freqüência com que o dramaturgo antecipa o pensamento contemporâneo no tocante aos direitos das minorias. Evidentemente, em peças ou poemas, Shakespeare nunca se manifesta em seu próprio nome. Entretanto, pela justaposição das falas das personagens, de sua psicologia, de sua conduta, do entrecruzar de suas vozes em diálogo, e até de canções inseridas no desenrolar da ação, é possível apreender uma postura autoral, implícita, porém bastante clara. Repetidas vezes, nas peças, e também nos poemas narrativos, o autor faz ouvir a voz dos excluídos dos centros de poder. Sirva de exemplo uma única peça: *O mercador de Veneza*. Nela se ouve a voz de Pórcia, a protagonista, representante de uma nova mulher, sequiosa de atuar no mundo eminentemente masculino do Direito e do poder econômico. Levanta-se aí também a fala do judeu Shylock, eloqüente delator das injustiças cometidas contra seu povo. Faz-se igualmente representar a figura do negro, na pessoa do Príncipe de Marrocos, bem como a do possível homosse-

xual, Antônio. Da mesma forma, *A tempestade* projeta a figura de Caliban, arquetípico porta-voz dos povos esmagados pelo colonizador europeu.

Na mesma linha, pretendo argumentar que *O estupro de Lucrecia* contém uma denúncia da violência contra a mulher. O poema oferece mais um testemunho de que, nos mitos fundadores de muitas nações (basta lembrar o sacrifício da *Iracema* de nosso Alencar), o sacrifício da mulher associa-se simbolicamente ao nascimento de uma nova ordem. É o que ocorre com a história de Lucrecia: seu suicídio, provocado por violência masculina, enseja a fundação da república romana. Por outro lado, o texto shakespeariano surpreende agradavelmente o leitor contemporâneo. Não apenas contraria resíduos de preconceitos machistas ainda vivos em nosso tempo, mas o faz pela voz de um homem. No poema, é um personagem masculino, e não a protagonista violentada, que denuncia o equívoco da ética patriarcal no terreno da honra conjugal. Mas não antecipemos. Deixemos falar o próprio poema, lembrando inicialmente alguns dados, tais como data, tipo, fontes e circunstâncias da composição, bem como a posição da obra dentro do cânone shakespeariano.

*O estupro de Lucrecia*, pré-registrado em 9 de maio de 1594 para publicação em Londres – conforme exigência legal da época – foi composto entre 1592 e 1594, durante uma das epidemias de peste bubônica que, a intervalos, dizimavam a população européia. Para dificultar o contágio, foram fechados os teatros londrinos, desaconselhando a composição de peças teatrais. Shakespeare passou então à criação de seus dois poemas dramáticos, *Vênus e Adonis* e *O estupro de Lucrecia*, ambos dedicados ao jovem conde de Southampton. Desse modo, o poeta recorria ao expediente habitual de assegurar um patrono, que lhe proporcionaria apoio financeiro e aceitação social. Ademais, a publicação de poemas impulsionaria sua reputação, já que o reconhecimento como poeta era bem mais desejável que a fama de dramaturgo. À época, peças teatrais, comparáveis em popularidade às atuais novelas para televisão, não eram consideradas literatura. A poesia, sim, era julgada território adequado para cavalheiros e pedra de toque para a criação artística. Cioso do fato, Shakespeare providenciou pessoalmente

a publicação de seus poemas - algo que não fez pelas peças, cuja edição completa só foi levada ao prelo por amigos no famoso fólio de 1623, sete anos, portanto, após o falecimento do autor em 1616.

*O estupro de Lucrecia* resultou de meticuloso artesanato verbal. Fazendo lembrar as tragédias centradas em histórias de vingança, populares na Inglaterra renascentista, o poema conta 1855 versos – quase tantos quanto *Macbeth*, com cerca de 2400. A base métrica é a rima real (rhyme royal), com estrofes de sete linhas, rimando ABABBCC, compostas de pentâmetros iâmbicos, isto é, versos de cinco pés alternando sílabas átonas e acentuadas. A rima real já havia sido usada por Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), pai oficial da literatura inglesa. Nos dias de Shakespeare, esse tipo de métrica já estava caindo em desuso, embora tenha voltado a ser empregada por outros grandes poetas, como John Milton (1608-1674) no século XVII e, mais recentemente, por John Masefield (1878-1967). O empenho na composição e publicação de *O estupro de Lucrecia* foi bem recompensado. Como já acontecera com o poema anterior, *Vênus e Adonis*, o texto tornou-se imensamente popular entre os elisabetanos cultos.

São bastante conhecidas as fontes utilizadas para a criação de *O estupro de Lucrecia*. Shakespeare recria poeticamente uma narrativa contida nos *Fasti* de Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.) e também na história de Roma por Titus Livius (59 a.C. – 17 d.C.), já mencionada. Os dois relatos reportam-se a um estupro perpetrado imediatamente antes da fundação da república romana em 509 a.C. O estuprador foi Sextus Tarquinius, filho de Tarquínio o Soberbo, rei etrusco de Roma. Lucrecia, a vítima, era esposa do aristocrata Collatinus. Julgando-se desonrada pelo estupro, e, involuntariamente, causadora da desonra do marido, a jovem denunciou o crime, obteve de familiares e amigos a promessa de vingança, e suicidou-se a seguir. Por iniciativa de Lucius Junius Brutus, sobrinho do rei e amigo de Collatinus, o corpo foi solenemente conduzido até o Fórum romano. O espetáculo despertou uma rebelião dos cidadãos contra a família de Tarquinius, precipitando o banimento do estuprador, do rei seu pai, e o fim da dinastia etrusca, que foi substituída pela República. Como outras figuras literárias de mulheres sacrificadas, Lucrecia adquire assim um valor emblemático: com o suicídio, seu



corpo se metamorfoseia em símbolo político, associado à fundação da República, que inicia uma fase áurea da história romana.

Em essência, o poema de Shakespeare conserva o enredo da narrativa de Titus Livius e de Ovídio. Acrescenta, entretanto, nuances psicológicas ao perfil das personagens, além de um detalhe interessante: no texto do Bardo, a paixão de Tarquinius Sextus é despertada pelo próprio marido. Diante de guerreiros aristocratas reunidos para uma ação contra Ardea, cidade inimiga de Roma, Collatinus descreve, com detalhes instigantes, não apenas a virtude, mas também a incomparável beleza de Lucrecia. Entre os nobres, encontra-se Tarquinius, o futuro estuprador. Inflamado pela descrição de seus encantos, o príncipe concebe súbita paixão pela desconhecida, e trata de encontrá-la para possuí-la. Na verdade, a descrição erótica feita por Collatinus não mostra preocupação em proteger a esposa contra possíveis assédios. O marido parece mais interessado em alardear o valor daquilo que claramente demonstra considerar sua propriedade – uma esposa bela e fiel, garantia de prole legítima, alicerce da ordem patriarcal. Para consideração do leitor, traduzo dois versos referentes aos encantos de Lucrecia, ilustrativos de seu valor como propriedade. Imprudentemente, Collatinus evoca a esposa em seu leito, recorrendo sempre ao contraste entre as cores rosa e branco, que simbolizam, respectivamente, a beleza e a pureza da jovem:

Incomparável rubro e branco  
Triunfam no céu de seu prazer (11-12)

Primeiro rosas no linho deitadas  
Depois o linho, nas faces descoradas (258-259)

O verso 79, que alude a Collatinus como “avaro pródigo”, resalta sua duplicidade face à posse de tantos encantos. O marido é “avaro”, por querer conservá-los só para si. Ao mesmo tempo, mostra-se “pródigo” quando alardeia publicamente o valor de sua propriedade, e desperta a cobiça de Tarquinius Sextus. O príncipe

---

\* Tradução da autora. São também da autora as demais traduções não identificadas no texto.

estuprador é também descrito em termos de suas posses, tanto as que já detém, como as que almeja conquistar. Embora rico, ele inveja o tesouro alheio. É alguém que

Tudo tendo, não se dá por satisfeito  
E, pobre rico, de fortuna escassa,  
Talvez quanto mais rico, mais pobre se faça. (96-98).

A concepção de Lucrecia, a futura vítima, não diverge muito dessa. Sua visão de mundo centra-se igualmente na idéia de propriedade. Esta seria violada pelo estupro, forma de roubo que, paradoxalmente, não enriquece o ladrão:

Roubada, a castidade se descobre  
O ladrão, por seu turno, fica pobre. (692-693)

Do ponto de vista formal, sobressai nesses e em outros trechos uma poética que Shakespeare viria a superar: o eufuismo - estilo amaneirado, caracterizado por linguagem preciosista e rebuscada, repleta de paradoxos e antíteses paralelas. Guardadas as relatividades desse estilo, bastante distanciado do gosto atual, o poema atinge momentos de beleza. Vale a pena tentar traduzir a estrofe em que o estuprador narra a emoção de Lucrecia, quando Tarquinius lhe dá notícias do marido, informando que Collatinus está vivo e não foi ferido no cerco a Ardea. Comentando sua beleza nesse momento de alegria, o príncipe conclui que, se a tivesse conhecido, Narciso teria preferido viver para contemplá-la, em vez de afogar-se no lago, enamorado do próprio rosto:

A mão dela, na minha aprisionada,  
Deixava-me sentir leal tremor  
Pelo esposo, ausente em luta armada,  
Até que o declarei vivo e sem dor.  
Ela então me sorriu com tal candor  
Que, se Narciso lhe visse a linda cara,  
Do afogamento por certo se salvara. (260-266)

O artificialismo do estilo é compensado por certo realismo na

abordagem psicológica das personagens, especialmente de Tarquinius, que apresenta alguma complexidade, revelada, por exemplo, na descrição de seus ardis para aproximar-se de Lucrecia. Destacam-se também a hesitação e o sentimento de culpa do príncipe, antes de ameaçar e finalmente violar a mulher indefesa. É instigante, e reveladora de toda uma postura ideológica, a linguagem figurada referente ao estupro. Em inúmeros trechos, termos próprios do discurso guerreiro aliam-se a imagens eróticas. Simbolizando a violação, confirmam a velha associação literária entre a violência contra a terra alheia e contra a mulher. No início do poema Collatinus e o futuro agressor encontram-se entre as forças romanas empenhadas no cerco à cidade inimiga. Nesse ataque, é possível ver um presságio dramático do cerco que breve Tarquinius empreenderá contra Lucrecia (221). O assédio sexual é descrito com imagens guerreiras. A mão do agressor é comparada a um “rude aríete” - transparente imagem fálica - arremessado contra a “muralha de marfim” da “pobre cidadã”. O aríete tenta “abrir uma brecha para entrar na doce cidadela”, enquanto a língua, como “uma trombeta, busca parlamentar com o inimigo insensível” (464-469). Na tentativa de seduzir Lucrecia, Tarquinius faz um empolgante relato das batalhas vitoriosas das quais participou (106-112). Tenta, assim, antecipar a proeza de Otelo, que conquista Desdêmona com narrativas de guerras e de aventuras em terras distantes. Lucrecia também adere às imagens guerreiras, pois, vendo um quadro que representa o fim da guerra de Tróia, compara seu desespero à dor de Hécuba frente ao cadáver do esposo. Lucrecia identifica-se com a rainha viúva, pois já planeja o suicídio, que a privará do amor do marido. Traduzo uma estrofe:

Diante da rainha, Lucrecia medita,  
A própria dor moldando à da anciã.  
Que só falta responder a tanta grita  
Com palavras cruéis e fúria vã  
Contra o inimigo. “Que arte malsã”,  
Diz Lucrecia, “ela pinta a dor atroz.  
Mas não é Deus, não pode dar-lhe voz”. (1457-1463).

Tanto quanto a sugestiva linguagem guerreira, o leitor contem-

porâneo nota no poema a insistente expressão da postura patriarcal, que vê na mulher um objeto de propriedade masculina. Quanto a isso, o estuprador e sua vítima parecem estar de acordo. Tarquinius reflete que não adianta tentar seduzir Lucrecia: ela é propriedade do marido e não pode, portanto, fazer o dom de si própria. Lucrecia também considera o estupro violação de propriedade do cônjuge. Por isso, declara Tarquinius culpado de roubo. Vendo-se como objeto de posse alheia, não consegue sentir-se dona do próprio destino. Ao tentar defender-se, é a honra do marido, e não a própria, que busca proteger. Frustrado seu esforço, não se sente vítima, mas culpada. Rotula-se de “esposa indigna”, teme o julgamento do mundo e do marido. Paradoxalmente, só consegue imaginar-se no controle da própria vida ao planejar a morte, pelo suicídio. Desse modo espera punir o crime que, no seu entender, foi cometido contra Collatinus, mais do que contra si mesma.

À sensibilidade moderna repugna aceitar que a punição atinja a vítima, e poupe o criminoso. Afinal, no poema, o estuprador e sua família perdem o trono e são expulsos de Roma, mas conservam seu dom mais precioso, a vida. A proclamação da nova república alicerça-se no túmulo de uma jovem virtuosa, não no do seu assassino. Como encontrar a voz de Shakespeare nesse enredo tão coerente com a ética patriarcal? Seria o Bardo um machista impenitente, como o vêem certas críticas feministas?

A resposta merece algumas considerações. Como toda obra artística, *O estupro de Lucrecia* tem seus claros-escuros, suas zonas de ambigüidade. É nelas que acredito encontrar pistas para uma leitura diferente da de Lucrecia, uma postura mais sensível aos direitos da mulher que a da protagonista. Encontro essa postura sobretudo nos versos com as falas atribuídas a Lucius Junius Brutus, amigo de Collatinus. Em alguns trechos Lucius parece um tanto cômico, uma espécie de bobo da corte, afeito a tiradas humorísticas. Na verdade, essas falas disfarçam sabedoria e espírito crítico. É o que dizem os versos 1814-1815: os gracejos de Lucius são “hábito superficial (...), disfarce de política profunda”. Diante do desfecho trágico, o humorista arranca a máscara cômica para revelar a lucidez e a energia que faltam aos demais. Lucius incita-os a punir o

culpado. Sobretudo, chama a atenção para o erro de julgamento cometido pela própria Lucrecia. Diverge da visão patriarcal que aponta na vítima simples propriedade violada, e daqueles que a culpam pela agressão sofrida. Traduzo as palavras de Lucius dirigidas ao marido:

Tua esposa errou no seu castigo:  
Matou a si, em vez de ao inimigo. (1826-1827)

Não é essa a única vez que Shakespeare coloca a verdade na boca de personagem humorística. Em *Macbeth*, por exemplo, o primeiro a denunciar o regicídio cometido pelo personagem-título é o cômico porteiro do castelo, boquirroto, bêbado e tonto de sono. Em *Rei Lear*, sob a forma de piadas e trocadilhos, cabe ao bobo da corte revelar certas verdades que o rei senil tentara ignorar, perdendo, por isso, a razão e a vida. Nesses casos, podemos ver na figura cômica um porta-voz do autor implícito. Assim as palavras de Lucius sobre o trágico equívoco de Lucrecia lembram que a verdade costuma rondar o discurso cômico, na fala dos loucos, dos bêbados ou dos humoristas. Ao mesmo tempo, ao pôr na boca de um homem a denúncia contra o discurso machista, Shakespeare acentua seu pioneirismo na adoção de posturas que nossos contemporâneos ainda estão amadurecendo. Afinal, são de Lucius as os versos que acabo de citar, e que encerram o poema.

Essa é uma das razões para continuar a lê-lo. Talvez por isso, apesar de considerado inferior às peças pela crítica shakespeariana, *O estupro de Lucrecia* e o potencial dramático de sua história vêm inspirando repetidas re-leituras e adaptações para diferentes artes. Na literatura, vale a pena lembrar a peça de André Obey (1982-1975), *Le viol de Lucrèce* (1931), que deu origem ao libreto de Ronald Duncan para a ópera *A violação de Lucrecia* (1954) de Benjamin Britten (1913-1976). Na pintura, destacam-se a *História de Lucrecia*, de Alessandro Boticelli (1496-1504). Lembro também *Lucretia*, pintada em 1664 por Rembrandt (1606-1669), que mostra a jovem prestes a apunhalar-se. Mais surpreendente foi a adaptação feita em 2006 pela Royal Shakespeare Company em Stratford-on-Avon, terra natal do Bardo. Como parte de um festival de sua obra completa, a

companhia apresentou versões cênicas dos poemas dramáticos. Devidamente adaptado para o palco, sob a direção de Gregory Doran, *O estupro de Lucrecia* foi encenado na tarde de 10 de setembro de 2006, no teatro Swan de Stratford. Em versão minimalista, foi apresentado num palco despojado, mobiliado apenas com cinco cadeiras. Atuaram quatro atores e uma atriz, em trajes de ensaio, levando pastas com o script. A narrativa básica foi dividida em seções iniciais, distribuídas entre os atores. A seguir, o ator Ariyon Bakare encarnou Tarquinius, num monólogo descrevendo seu conflito entre o desejo e o sentimento de culpa. Foi então a vez de a atriz Jane Lapotaire, representando Lucrecia, recitar outro monólogo sobre o horror e a dor de sua experiência. Nessa versão dramatizada, a personagem interpreta seu triste destino como legado da universal miséria imposta ao ser humano, vítima do Tempo e da Morte.

Não é bem esta minha leitura. Parece-me que, no texto shakespeariano, Lucrecia não se apresenta como vítima de forças cósmicas, inescapáveis. Sua tragédia deve ser debitada à ação humana: não só à agressão sexual, mas, sobretudo, aos aspectos sociais do fato. Considerando a mulher propriedade do marido, a sociedade representada no poema incorpora a visão patriarcal embutida no direito romano, que postula a desonra dos cônjuges, quando ocorre o estupro. Lucrecia introjeta essa visão, e, portanto, só na morte enxerga uma saída. Felizmente, Shakespeare não endossa esse ponto de vista, pois introduz no poema o personagem Lucius, que repõe a questão no devido lugar. Para o amigo de Collatinus, Lucrecia não deveria apunhalar-se, e sim, a seu malfeitor. Com essa afirmação, Lucius desloca certamente a culpa da vítima para o vilão: Lucrecia fica eximida de responsabilidade pela suposta desonra, sua e do marido. Lúcido, Lucius (não parece coincidência que seu nome seja cognato de *lux*) descarta a postura do direito romano para adotar o pensamento de Agostinho. Essa visão, avançada para o início do Cristianismo, ainda não foi totalmente assimilada em nosso tempo. Os crimes contra a mulher continuam sendo praticados e, muitas vezes, tolerados. O poema de Shakespeare, composto nos dias da primeira Elisabete, ainda tem muito a ensinar.

## **bibliografia**

---

- BENASSE. *Algumas questões polêmicas do Novo Código Civil*. São Paulo: Bookseller, 2004.
- BARKER, Deborah E. e KAMPS, Ivo (eds). *Shakespeare and Gender. A History*. London, New York: Verso, 1995.
- LIVY. *History of Rome*. Harvard: Harvard University Press, 1940.
- OVID. *Fasti*. Trad. J.G. Frazer. Revisada por G. P. Goold. Harvard: Harvard University Press, 1931.
- REESE, M. M. *Shakespeare, his World & his Work*. London: Edward Arnold & Co, 1953.
- SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, s/d.
- SHAKESPEARE, William. *The Rape of Lucrece*. The Oxford Shakespeare. Craig, W. J. (ed) 1914.
- WILDER, Thornton. *Lucrece from "Le viol de Lucrece"* by André Obey. Boston: Houghton Mifflin Company, 1933.

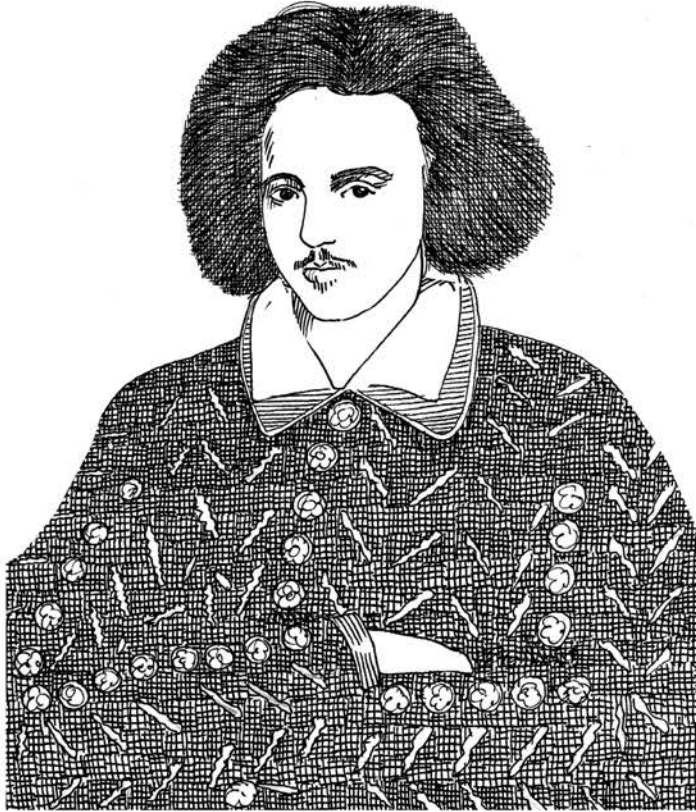




## A PRESENÇA DE CHRISTOPHER MARLOWE NA OBRA DE WILLIAM SHAKESPEARE

---

Mail Marques de Azevedo



“Was this the face that launch’d a thousand ships,  
And burnt the topless towers of Ilium?  
Sweet Helen, make me immortal with a kiss!”  
(Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*.)

(Foi esta a face que lançou mil naves  
Ao mar, queimou de Tróia as altas torres?  
Faze-me imortal co’um beijo, doce Helena!)

A invocação à “doce Helena”, nos versos imortais de Christopher Marlowe (1564-93), é recitada por todos os candidatos ao papel de Romeu, em uma das cenas do filme de John Madden, *Shakespeare apaixonado*, vencedor do Oscar de melhor filme em 1998.

Do alfaiate gago, aceito no elenco por ser credor do empresário Philip Henslowe (1560-1616), ao jovem John Webster (1580-1634), apresentado como um rapazola maltrapilho, que ronda os arredores do teatro, todos se rendem ao fascínio do decantado “poderoso verso” de Marlowe. O próprio Will Shakespeare – nome do jovem protagonista do filme –, é admirador convicto de Kit Marlowe, personagem secundário, cujo nome, diminutivo de Christopher, lembra o apelido que os estudiosos atribuem ao dramaturgo. Dele o jovem Will aceita, reconhecido, sugestões para superar o impasse na composição de sua peça de título canhestro, *Romeu e Ethel, a filha do pirata*, transmutada no texto de *Romeu e Julieta*, cuja encenação marca o ponto climático do filme.

A inclusão de Christopher Marlowe e de John Webster como personagens menores do enredo de *Shakespeare apaixonado* não apenas ilustra a pujança do drama elisabetano, mas também aventa possibilidades verossímeis sobre os relacionamentos entre os dramaturgos do período. O personagem de Marlowe assume caráter temático: além de representar o artista amado pelo público, seu assassinato dá impulso à trama, despertando sentimentos de culpa no jovem Will Shakespeare, que se havia apresentado como Marlowe ao conde de Wessex, seu rival poderoso no amor da bela Viola de Lesseps.

Ficção e realidade se confundem: Christopher Marlowe foi efetivamente apunhalado em uma taberna em Deptford, mas o envolvimento de Shakespeare, conforme o roteiro do filme, é simples ficção. Por outro lado, o fato de o jovem Will Shakespeare se fazer passar por Marlowe, no contexto do filme, pode ser tomado como uma referência à hipótese de que Christopher Marlowe, um egresso de Cambridge, seria na realidade o autor das peças atribuídas a Shakespeare. A teoria marloviana, uma dentre muitas outras que sugerem diversos pretendentes ao posto, atinge as raias do absurdo com a sugestão, em *The Murder of the Man Who Was*

*Shakespeare (O assassinato do homem que era Shakespeare)* (1955), de Calvin Hoffman, de que o assassinato de Marlowe em 1593 teria sido uma farsa e que ele, na realidade, fugira para a França, onde escreveu as peças, trazidas para a Inglaterra por seu amante, Sir Thomas Walsingham (1561-1630). Neste mundo de hipóteses e suposições, bem como de estudos críticos de profundidade, buscamos caminhos que nos possam conduzir a uma visão abrangente não apenas de Christopher Marlowe, o dramaturgo e poeta de sucesso por direito próprio, mas da associação especular entre Marlowe e Shakespeare como membros de um grupo com preocupações artísticas semelhantes.

A liberdade dos roteiristas de *Shakespeare apaixonado* de introduzir a idéia da culpabilidade do protagonista reflete, portanto, o que vai pelos estudos de biógrafos e teóricos que se dedicam a levantar “fatos” da vida dos grandes nomes do teatro elisabetano. Com evidências documentais insuficientes, vale fazer conjeturas, muitas vezes com base em indícios irrelevantes. As circunstâncias melodramáticas da morte de Marlowe só fazem botar lenha na fogueira, resultando na criação de um estereótipo, uma combinação de referências contemporâneas e do início do século XVII, – críticas e/ou documentais, bastante escassas –, com o mito de um criador poderoso de personalidade complexa, a que se atribuem vícios e virtudes por vezes contraditórios.

É indiscutível, no entanto, a posição de destaque de Marlowe no mundo literário e teatral de Londres, na última década do século XVI, onde convive com poetas e dramaturgos, muitos, como ele, oriundos de Oxford ou Cambridge, os chamados “University Wits”, a exemplo de John Lyly (1554-1606), Thomas Lodge (1558-1625), George Peele (1558-1596), Robert Greene (1558-1592) e Thomas Nashe (1567-1601). A este grupo, detentor do conhecimento clássico da época, acrescentam-se outros dramaturgos notáveis, como Thomas Kyd (1558-1594) – cuja *The Spanish Tragedy* (*A tragédia espanhola*) de 1589, imensamente popular, dá origem à chamada “tragédia de vingança” – e Ben Jonson (1572-1637) que, à semelhança de Shakespeare, não tinham educação universitária.

Somados à exuberância intelectual do período, outros fatores ex-

plicam o extraordinário desenvolvimento do teatro inglês. Londres oferecia, a essa época, as condições ideais para os aspirantes a dramaturgo: os grupos de atores itinerantes, oficialmente patrocinados pela aristocracia, dispunham agora de local permanente para suas apresentações, os primeiros teatros construídos com essa finalidade, que atraíam um público pagante de todas as classes sociais. Assim, é possível dizer, heresia das heresias, que mesmo sem Shakespeare a era elisabetana teria sido uma época gloriosa do teatro na Inglaterra.

Quando Shakespeare começou a escrever para o teatro, provavelmente em 1589/1590, as peças de Marlowe já eram sucesso de público: *Tamburlaine the Great, Parts I and II* (*Tamerlão, o Grande, partes I e II*), (c. 1587); *The Tragical History of Doctor Faustus* (*A história trágica do Doutor Fausto*), (c. 1587); *The Jew of Malta* (*O judeu de Malta*), (c. 1589); *Edward II* (*Eduardo II*), (1592) e *The Massacre at Paris* (*O massacre em Paris*), (1593). *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* (*A tragédia de Dido, rainha de Cartago*), apontada como sua primeira produção, teria sido escrita ainda na universidade, antes de sua ida para Londres, em 1587. As realizações de Shakespeare e Marlowe no âmbito teatral, assim, transcorrem em paralelo durante um período de quatro anos, em que houve, possivelmente, trocas e influências mútuas. Destas não seria a menos importante o emprego do verso branco, o pentâmetro iâmbico, – a que seu contemporâneo Ben Jonson se refere como “o poderoso verso de Marlowe” –, que viria a se tornar a principal forma de versificação das peças de Shakespeare.

A poesia era o gênero nobre por excelência, forma de expressão elevada que produzira artistas como Sir Philip Sidney (1554-1586) e Edmund Spenser (1552-1586), e se torna também a linguagem do drama, parcialmente escrito em verso. O drama inglês combina, portanto, a elevação da linguagem poética e o apelo popular, que acompanha o gosto marcado da rainha Elisabete pelas representações teatrais. É a intervenção da soberana, magistralmente interpretada em *Shakespeare apaixonado* por Judi Dench, que permite a realização de uma performance, ameaçada pelas intervenções officiosas do “Master of Revels” (o mestre de cerimônias) Henry Tilney.

O mundo restrito, em que o teatro se transformara em atividade

rentável, era regido pela ambição de empresários, sempre temerosos da censura das autoridades, e pela rivalidade entre os diversos postulantes a autor de sucesso. Ainda no filme de John Madden, no papel do célebre ator Richard Burbage (1567-1619), pertencente à companhia Lord Chamberlain's Men (Os Servos do Lorde Camareiro), o personagem faz um adiantamento em dinheiro a Shakespeare – já comprometido com Henslowe – relativo à criação de uma peça. O próprio Burbage, no entanto, segundo informa Henry Tilney, estava “preparando o (teatro) Curtain para Marlowe”, indicando que predominava a lei do vale-tudo, quando se tratava de obter um sucesso teatral.

Na produção dramática, inevitavelmente, houve competição, imitação, convergências e divergências entre membros de um grupo artístico, que, em termos pessoais, poderiam ser amigos ou rivais, ou simplesmente, ignorar-se uns aos outros. Não existe evidência de que Marlowe e Shakespeare, apesar de próximos em idade e na atividade artística, tivessem se relacionado pessoalmente ou de que houvessem colaborado um com o outro. Os registros históricos a respeito de ambos, como homens e como artistas, são insuficientes.

Os fatos conhecidos da vida de Marlowe, em meio à aura de mistério e lenda que cerca sua carreira fugaz, se baseiam em registros documentais de quatro procedências diferentes: 1) registros do batismo e do funeral; 2) documentos de sua vida universitária, principalmente registros de frequência, estipêndios de uma bolsa de estudos e grau obtido; 3) referências a suas obras e personalidade em escritos de seus contemporâneos - incluem-se as páginas de rosto de suas publicações em que consta o nome do autor; 4) documentos que acompanham os vários embates de Marlowe com a lei, brigas e arruaças que resultaram em prisões e advertências.

Em 1589, por exemplo, ele se envolveu em um incidente que resultou na morte de um certo William Bradley, o que lhe valeu um período curto no presídio de Newgate. Em 1592, foi solicitada sua prisão, por perturbar a ordem. Isto além dos serviços de espionagem que, segundo a tradição, estaria prestando ao governo. É im-

possível determinar, no entanto, até que ponto acreditar no testemunho de informantes, a exemplo do seu suposto ateísmo, de que Marlowe foi acusado, entre outras testemunhas, por Thomas Kyd. Ele próprio acusado de ateísmo, para se justificar, alega que alguns papéis comprometedores encontrados no aposento de aluguel, que haviam compartilhado, pertenciam a Marlowe. Declara mesmo que “é absurdo pensar que pudesse ser amigo íntimo de uma pessoa tão irreligiosa” como Marlowe, “homem inclemente e cruel”. No entanto, é preciso levar em consideração a efervescência intelectual de uma época que começava a questionar conceitos estabelecidos e a possível má fé de alguns testemunhos, como o de outro informante, Richard Baines. Mesmo as alegações incluídas nos registros oficiais e admitidas como evidência legal, a exemplo dos relatos do incidente em Deptford, segundo estudiosos, podem ter sido manipuladas.

A julgar pelos documentos da igreja e de Cambridge, tudo parecia indicar que Marlowe seguiria a carreira eclesiástica. Nascido apenas dois meses antes de Shakespeare, em 1564, Christopher Marlowe, filho de um sapateiro de Canterbury, recebe uma bolsa de estudos, destinada a estudos de teologia, e ingressa no Corpus Christi College, em 1581. Após seis anos de permanência, sai sem ter recebido ordens, mas detentor de um título universitário.

Nesta altura, a aparente clareza dos registros começa a se mesclar com a lenda. Os registros de seu estipêndio em Cambridge demonstram períodos de ausência da universidade, dando azo a suspeitas de que teria se bandeado para o English College, em Rheims, na França, centro jesuíta de estudos para exilados católicos, com o objetivo de exercer trabalho missionário na Inglaterra protestante. Entretanto, um documento do Privy Council, conselho particular da rainha Elisabete, dirigido às autoridades de Cambridge, em 1587, recomenda que seja concedido o grau de Master of Arts a Marlowe, devendo-se pôr um fim às suspeitas de traição que pesavam sobre ele. O documento – que utiliza a grafia Morley, entre outras usadas à época tais como Marley, Morle, Marle, Martin e Marlyn para Marlowe – afirma que “Christopher Morley in all his actions had behaved himself orderly and discreetly whereby

he had done her majesty good service, and deserved to be rewarded for his faithful dealing” (“Christopher Marlowe tinha se comportado de modo discreto e ordeiro em todos os seus atos, pelo que prestara bons serviços a sua majestade e merecia ser recompensado por sua atitude de lealdade”).\* Ao elogiar “os bons serviços” prestados à rainha, merecedores de recompensa, o documento põe fim às suspeitas de traição, ao mesmo tempo em que dá origem às conjecturas de sua ligação com o governo.

Predominou, assim, entre os críticos, a imagem de um personagem vivendo nos limites da marginalidade, complexo e contraditório, um rebelde homicida, briguento e beberrão, acusado de ateísmo e homossexualismo; um escritor exuberante, de temperamento tempestuoso. A crítica literária contemporânea, por sua vez, se detém sobre suas características de pensador sério, de erudito e de escritor profundamente preocupado com questões morais, do bem e do mal, do sofrimento e do pecado do homem. Como dramaturgo, é o inovador que introduz novas experiências na linguagem e na construção dramáticas. O pensador foge, por vezes, à ortodoxia religiosa – o que na época de Elisabete I corresponderia a puro e simples ateísmo -, mas, subjacente ao discurso iconoclasta de alguns personagens, expressa a preocupação de confrontar suas platéias com as ações e o destino do pecador.

Uma vida tão curta deixa para a posteridade um retrato que justifica a descrição feita por seus contemporâneos: “Wit sent from heaven and vices sent from hell” (“Inteligência vinda do céu, vícios, do inferno”). De fato, sua linguagem poética sobrevive em uma lírica particularmente expressiva e inspirada e nos grandes momentos de suas peças, de que *The Tragical History of Doctor Faustus* (*A história trágica do Doutor Fausto*), a mais conhecida, é um exemplo seminal. Diante da perspectiva da condenação eterna, a súplica de Fausto aos céus eleva-o ao patamar dos grandes heróis trágicos:

Ah Faustus,  
Now hast thou but one hour to live,  
And then thou must be damned perpetually.  
Stand still, you ever-moving spheres of heaven,  
That time may cease and midnight never come!

Fair nature's eye, rise, rise again, and make  
Perpetual day . (...)  
See, see where Christ's blood streams in the firmament!  
One drop would save my soul, half a drop. Ah, my Christ. (V. 2)

(Ah! Fausto,  
De vida, uma só hora agora tens,  
E então estarás perdido eternamente!  
Parai, esferas do Céu sempre moventes,  
Cesse o tempo e não chegue à meia-noite.  
Globo da Natureza, torna a erguer-te,  
E faz perpétuo o dia. (...)  
Vede,  
Vede a correr no Céu sangue de Cristo!  
Uma só gota a alma me salvava...  
Meia ... Ah! Meu Cristo!)  
(Trad. de Oliveira Cabral)

*A história trágica do Doutor Fausto* é, por outro lado, particularmente ilustrativa das controvérsias sobre o cristianismo ou anti-cristianismo de Marlowe. Existem duas versões, publicadas em 1604 e 1616, e o tempo decorrido entre a performance do texto e sua publicação torna inevitável uma série de perguntas: Que acréscimos foram feitos? Que parte da peça é realmente de autoria de Marlowe? Que versão preferir? Segundo estudiosos, ambas apresentam textos corruptos e ambas incluem trechos superiores em qualidade aos da outra. As modificações no chamado texto B (1616) enfatizam seu aspecto anti-católico e anti-papal, minimizando a ambigüidade com que Marlowe trata a questão religiosa na primeira versão. Estas adaptações teriam sido feitas com fins especialmente políticos?

O Fausto de Marlowe, o humanista estudioso e contestador dos velhos valores, obcecado pela idéia do conhecimento total, encontra suas raízes em uma lenda popular, que, no século XVI, foi publicada no *Faustbuch* (*O livro de Fausto*), obra anônima, de caráter moralista, a cuja tradução inglesa Marlowe pode ter tido acesso. Uma peça sobre o homem que faz um pacto de sangue com Mefistófeles, vendendo sua alma em troca de vinte e quatro anos de conhecimento e poder absoluto, coloca em foco o provável ateísmo de seu autor. Fausto rejeita como inúteis as disciplinas das universidades – teologia, lógi-



ca, medicina – para abraçar a magia e o ocultismo. Alguns estudos críticos afirmam que Marlowe teria escolhido o tema por lhe permitir pôr na boca de seu protagonista suas próprias blasfêmias e divergências da religião, sob o disfarce da moldura alegórica das moralidades, do teatro religioso medieval. O Anjo Bom e o Anjo Mau lutam pela salvação ou pela danação do herói. A ambição desmedida de Fausto se revela nas palavras do Anjo Mau:

Be thou on earth, as Jove is in the sky,  
Lord and commander of these elements. (I.1)

(Sê tu na terra o que Jove é no céu,  
Deus e senhor dos elementos todos.)  
(Trad. de Oliveira Cabral)

Fausto, o homem comum, que acredita no poder da inteligência e do saber humanos, também é sequioso de riquezas – “Espíritos trarão quanto deseje? [...] Direi que à Índia voem pelo ouro,/ Que revolvam por perlas o oceano” (I. 1) – prefere ignorar as razões do Anjo Bom:

Oh Faustus, lay that damned book aside,  
And gaze not on it lest it tempt thy soul  
And heap God’s heavy wrath upon thy head,  
Read, read the scriptures: that is blasphemy. (I.1)

(Oh, Fausto, põe de lado esse mau livro,  
Não o remires, que te tenta a alma,  
Te acumula na frente a ira divina  
Lê antes a Escritura: isso é blasfêmia!)  
(Trad. de Oliveira Cabral)

Impenitente, Fausto segue as injunções do Anjo Mau e se entrega ao universo da magia, com o auxílio de Mefistófeles, – que lhe aparece na forma de um frade franciscano, outra ironia contra a igreja católica –, numa série de episódios cômicos que assumem, por vezes, caráter de farsa: tornado invisível, Fausto prega peças ridículas no Papa; na corte do poderoso Carlos V da Espanha, faz

aparecer Alexandre, o Grande; o episódio que evoca e erotiza a presença de Helena de Tróia. Atribui-se a “outras mãos” a autoria de algumas cenas particularmente burlescas, mas vozes discordantes afirmam que, apesar da carpintaria tosca, tais episódios contribuem para a idéia geral da peça que é o absurdo do sonho de Fausto.

De certa forma, o Fausto de Marlowe representa o indivíduo ambicioso que é condenado à danação eterna, no contexto de uma sociedade cujos valores de conhecimento e ciência ainda são amplamente condenados pela igreja. É preciso admitir – e muitos estudiosos o fazem – que a peça coloca em destaque a idéia de uma possível redenção em Cristo (embora impossível para o pecado de Fausto) expressa de maneira eloqüente no solilóquio final de Fausto, transcrito acima. Por outro lado, o queixume de Mefistófeles pelo afastamento de Deus, que o coloca no inferno onde quer que esteja, protesto apaixonado de crença num poder supremo, é mais um argumento contrário às acusações de ateísmo:

Why, this is hell, nor am I out of it.  
Think'st thou that I that saw the face of God  
And tasted the eternal joys of heaven,  
Am not tormented with ten thousand hells  
In being deprived of everlasting bliss? (I.3)

(Isto é o Inferno, e fora dele não estou!  
Pois pensas que eu, que vi de Deus a face,  
E os eternos prazeres do Céu provei,  
Não me atormento com dez mil infernos,  
Por 'star privado do perene bem?)

(Trad. de Oliveira Cabral)

A posição de Christopher Marlowe, em questões do relacionamento com o divino, reflete o espírito contestador do homem da Renascença. Menos evidente nos poucos registros biográficos de Shakespeare, este espírito contestador é perceptível, embora de modo mais sutil, em sua dramaturgia.

Uma pesquisa ampla sobre a questão da provável influência mútua entre os dois dramaturgos deve levar em consideração o

conjunto das peças de Shakespeare, pois todas apresentam algum tipo de relação contextual com a produção dramática da época. Na relação com Marlowe, aponta-se principalmente a influência de *Tamerlão* e *Eduardo II* sobre as peças históricas *Henrique VI*, *Ricardo II* e *Ricardo III*. Os pesquisadores buscam sinais dessa influência examinando na obra de Shakespeare alusões a passagens ou versos de Marlowe, certos tópicos comuns, bem como outros ecos do drama marloviano, tanto na técnica dramática como na visão de mundo dos dois autores.

Paralelos podem ser estabelecidos com todas as peças de Marlowe. Estudiosos vêm possíveis correspondências entre *Dido, a rainha de Cartago* e a dramaturgia shakespeariana. O tema da peça, tragédia na tradição clássica de Sêneca, é o amor, que Marlowe desenvolve com base na *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.), para narrar a história de Dido e Enéas. A temática é excepcional no conjunto da obra de Marlowe, que em nenhuma das demais peças, focaliza o amor como tema central. A ênfase no relacionamento amoroso transfere o foco de interesse da relação do homem com o universo, próprio da epopéia clássica, para o campo mais restrito das relações humanas.

O caso de amor de Dido e Enéas – o herói troiano a caminho de cumprir seu destino como fundador de Roma – é controlado pelos deuses. Assim, Shakespeare poderia ter a peça de Marlowe em mente quando utiliza o amor influenciado pela intervenção mágica em *Sonho de uma noite de verão* e em *A tempestade*.

É próprio de Shakespeare transformar o material colhido em fontes diversas em algo muito seu, de apelo irresistível, que aproxima sua obra da experiência do ser humano. Em contraste, nem todos se sentem atraídos pela visão de Marlowe em questões universais, mas é indubitável que suas idéias são igualmente profundas, e sua obra, em contraponto com a lenda que o cerca, será sempre objeto de novas interpretações.

É perceptível a imitação de Marlowe em *O mercador de Veneza*, não apenas na escolha de um judeu como protagonista, mas também nas relações entre pai e filha. À semelhança de Barabás, Shylock atribui igual valor à filha e ao dinheiro. Na peça de Marlowe, o judeu exulta ao recuperar as sacolas de dinheiro, atiradas pela filha

Abigail, que se tornara freira:

O my girl,  
My gold, my fortune, my felicity . . .  
O girl, O gold, O beauty, O my bliss! (II.1)

(Ó minha menina  
Meu ouro, minha fortuna, minha felicidade . . .  
Ó menina, Ó ouro, Ó minha ventura!)

Em *O mercador de Veneza*, Jéssica, a filha ingrata, também atira sacolas de dinheiro pela janela, mas destinadas ao seu pretendente, Lorenzo. Os lamentos de Shylock são relatados satiricamente por Solânio, que é cristão:

I never heard a passion so confused,  
So strange, outrageous, and so variable  
As the dog Jew did utter in the streets.  
'My daughter! O, my ducats! O, my daughter!  
Fled with a Christian! O, my Christian ducats!' (II.8)

(Nunca ouvi tão apaixonada confusão  
Tão estranha, ultrajante e inconstante  
Como a que o cão judeu gritou pelas ruas.  
'Minha filha! Ó, meus ducados! Ó, minha filha!  
Fugida com um cristão! Ó, meus ducados cristãos)

Personagens secundários de *O mercador de Veneza* ecoam também características e falas de heróis de Marlowe: o discurso do Príncipe de Aragão, um dos candidatos à mão de Pórcia, por exemplo:

I will not choose what many men desire,  
Because I will not jump with common spirits,  
And rank me with the barbarous multitudes. (II.9)

(Não escolherei o que muitos homens desejam  
Para não me lançar com mentes ordinárias  
E me equiparar às multidões bárbaras.)

deriva, possivelmente, da fala de Guise em *Massacre em Paris*:

What glory is there in a common good,  
That hangs for every peasant to achieve? (I.2)

(Que glória existe em um bem comum,  
Que qualquer camponês pode atingir?)

*O judeu de Malta* dramatiza as teorias políticas renascentistas e de religião enunciadas no Prólogo, explanadas por um Maquiavel fictício, intensamente cínico e destrutivo, equacionado com o diabo em todas as suas obras, um símbolo do anticristo, sem muita ligação com o Maquiavel (1469-1527) histórico. Nesta peça, Marlowe explora o incidente em que Maquiavel elogia Fernando de Espanha pela extorsão de dinheiro dos judeus espanhóis para formar um fundo para uma cruzada. Nesta extorsão em nome de Deus, Marlowe estaria ainda uma vez expressando seu cinismo anticristão, que se concretiza na crítica às ortodoxias do cristianismo.

Barabás, o judeu, que não tem escrúpulos em mentir, trair ou matar, para satisfazer sua sede desmedida de poder e riqueza, não é pior do que a sociedade corrupta de Malta e os representantes da igreja católica. Ao final, o judeu é punido, mas não pela cólera divina e sim pela ação conjunta de seus adversários humanos. A linguagem de Shylock e o uso que Shakespeare faz do personagem para criticar a hipocrisia de uma sociedade cristã derivam, evidentemente, de Barabás, o personagem título de *O judeu de Malta*

Em *Tamerlão*, Marlowe provavelmente iniciou e certamente difundiu a combinação dramática de violência, amor, lugares e povos exóticos que marcaria o drama histórico elisabetano. Ao trazer para as platéias inglesas um passado literário e histórico, tanto estrangeiro como da própria Inglaterra, o drama histórico participa de uma mudança cultural que superpõe a um passado remoto, de localização indefinida, o presente local e nacional da expansão inglesa para além dos limites das ilhas britânicas. Marlowe, Shakespeare e seus contemporâneos inserem o público inglês na grande tradição do passado clássico ocidental.

Nomes exóticos e lugares remotos emprestam grandeza a Tamerlão a quem Marlowe descreve no prólogo como “Threatening the world with high astounding terms” (“ameaçando o mundo com altos termos estarrecedores”). Na voz e na oratória altissonante de Edward Alleyn (1566-1626), então jovem ator dos Admiral’s Men (Os Servos do Lorde Almirante), o drama de Marlowe adquire expressiva musicalidade e riqueza de tom, que tocam as raias do sublime. Como corolário, o pentâmetro iâmbico, já utilizado por Thomas Sackville (1536-1608) e Thomas Norton (1532-1584), em *Gorboduc* (1565), torna-se o padrão para as peças sérias.

Como a cronologia da composição das peças tanto de Marlowe como de Shakespeare é incerta, é impossível precisar a inter-relação literária entre os dois dramaturgos, e quem influenciou quem. Assim, os críticos julgam que, em *Eduardo II*, Marlowe aprendeu com *Henrique VI* de Shakespeare que, por sua vez, mostra influência de *Eduardo II* em *Ricardo II*. É praticamente certo, porém, que *Tamerlão* precede as peças de Shakespeare, e firmou a reputação de Marlowe como dramaturgo. Como sinal evidente da influência da peça sobre a obra de Shakespeare, a crítica aponta as semelhanças entre *Tamerlão* e *Ricardo III*, tragédias que se aproximam por se concentrarem nas trajetórias dos personagens. Isto confere a esta última uma unidade de estrutura, ausente, por exemplo, das três partes de *Henrique VI*.

Tamerlão era o famoso Timur que no século XIV governou Samarkand, conquistou persas, tártaros, sírios e turcos, e morreu antes de se dirigir para a China. Várias versões da história eram conhecidas dos elisabetanos, das quais Marlowe seleciona detalhes para a sua peça. Os pesquisadores apontam como as mais prováveis o relato de Tamerlão de Pedro Mexia em *Silva de Varia Lección*, publicado em Sevilha em 1540, e sua versão inglesa de 1571, *The Forest (A floresta)*, de Thomas Fortescue.

Na peça de Marlowe, Tamerlão é o pastor cita que se tornou grande graças à sua extraordinária força física e de caráter, que foi seguido por homens fortes e corajosos, e que os superou a todos. O poder da peça concentra-se na admirável personalidade do protagonista, a quem são reservadas as mais belas falas do texto poé-

tico de Marlowe. Tamerlão, o conquistador impiedoso e cruel, é um exemplo desmedido das paixões humanas, regidas pela obsessão do poder absoluto. A uma de suas vítimas, que o acusa de crueldade, ele retruca que a ambição do poder está embutida nas leis da natureza:

Nature, that framed us of four elements  
Striving within our breasts for regiment,  
Doth teach us all to have aspiring minds. (II.7)

(A natureza que nos constituiu de quatro elementos,  
Lutando em nosso peito pela supremacia  
Nos ensina a ter mentes ambiciosas.)

Wills us to wear ourselves and never rest,  
Until we reach the ripest fruit of all,  
That perfect bliss and sole felicity,  
The sweet fruition of an earthly crown. (II.7)

(Obriga-nos a lutar sem descanso  
Até conquistarmos de todos o fruto mais maduro  
A glória perfeita e a felicidade única,  
A doce fruição de uma coroa terrena.)

A popularidade da peça faz do nome Tamerlão – “God’s scourge” (“o flagelo de Deus”), o guerreiro que utiliza reis derrotados como animais de tração em seus desfiles triunfais – sinônimo de crueldade. Há repercussões temáticas em *Ricardo III* que, à semelhança do personagem marloviano, não tem escrúpulos morais ou religiosos no seu caminho para o poder.

Em *Titus Andronicus*, a par dos elementos comuns como a violência sem retoques, aponta-se a imitação direta do discurso hiperbólico e ritmicamente arrebatador do Tamerlão de Marlowe, no solilóquio de Aaron que antecede o segundo ato:

Now climbeth Tamora Olympus’ top,  
Safe out of Fortune’s shot, and sits aloft,

Secure of thunder's crack or lightning flash,  
Advanced above pale envy's threat'ning reach. (II.1)

(E ora ascende Tamora ao Olimpo,  
A salvo da Fortuna, e senta, ao alto,  
Protegida dos raios e trovões  
Posta fora até do alcance de invejas.)  
(Trad. de Barbara Heliodora)

A personagem Tamora, assim como Tamerlão, se julga acima das limitações da natureza humana, a salvo dos percalços do destino, e da inveja dos homens.

Paradoxalmente, Tamerlão, o guerreiro que causara a morte de milhares de pessoas, inclusive a do próprio filho, sucumbe momentaneamente à dor, diante da perda da esposa a quem amava com paixão, e ordena a um de seus oficiais que desembainhe a espada e “fira a terra, para que se divida em duas”. Seu discurso antecipa protestos igualmente apaixonados de personagens shakespearianos: ao saber da morte do filho, Hotspur, Northumberland conclama

Let heaven kiss earth! Now let not Nature's hand  
Keep the wild flood confin'd! Let order die!  
(*Henrique IV, parte 2, I.1*)

(Que os céus beijem a terra! Que a mão da Natureza  
Libere o dilúvio selvagem! Que morra a ordem!)

Ecos apaixonados ressoam, ainda, na voz de outro personagem de Shakespeare, o rei Lear que, em situação similar, assoberbado pelo sofrimento da ingratidão das filhas, brada aos elementos em fúria, na charneca batida pela tempestade:

And thou, all-shaking thunder,  
Strike flat the thick rotundity o'th'world!  
Crack Nature's moulds, all germens spill at once  
That makes ingrateful man! (III.2)



(E tu, trovão, que o mundo todo abalas  
Achata o globo rotundo da terra,  
Arrebenta os moldes da natureza,  
Cospe fora os germes todos que fazem  
O homem ingrato.)

(Trad. de Aila de Oliveira Gomes)

Lear invoca Júpiter (*thou*), mas relações podem ser estabelecidas com o Velho Testamento, com a voz trovejante de Javé, no Livro de Jó, ou, ainda, com o emprego de “strike”, palavra utilizada para descrever a ação de Deus contra os pecadores.

A apresentação de Tamerlão como homem de valor insuperável, que deve ser admirado, o triunfo do Tamerlão moribundo sobre seus inimigos, a visão de sua grandeza, sua atitude final de reconhecimento de sua mortalidade – “And shall I die, and this unconquered/ For Tamburlaine, the scourge of God, must die” (“E morrerei, deixando terreno inconquistado/ Pois Tamerlão, o flagelo de Deus, deve morrer”) – negam as virtudes cristãs de arrependimento e castigo pelos pecados.

As suspeitas de ateísmo envolvendo Marlowe podem ter relação com sua posição pouco ortodoxa a respeito de doutrinas religiosas. Como Shakespeare, ele não faz a crítica de doutrinas, mas vai mais fundo, procurando nelas aquilo que representa a mente humana em seus paradoxos. A atitude de Marlowe é neutra, de onde a dificuldade de classificá-lo como “ateu”, “católico secreto”, ou “protestante disfarçado”, conforme os libelos da época. É impossível asseverar que tivesse profunda fé religiosa ou que negasse totalmente a fé cristã. Sua posição é antes a do intelectual e artista em busca da verdade dos sentimentos, motivos e comportamentos. Em *Tamerlão*, ele menciona quatro ou cinco religiões diferentes, mas não se pode dizer que defenda qualquer delas. Seu rei cristão é um perjuro, enquanto muçulmanos e judeus são valentes. Em um certo ponto da peça, os judeus enviam um exército para defender seus vizinhos muçulmanos. Cabe a um personagem muçulmano referir-se à transcendência de um Deus que conjuga preceitos muçulmanos e cristãos. Ao tomar conhecimento da traição do rei cristão (Sigismund), Orcanes diz:

Open, thou shining veil of Cynthia,  
And make a passage from th'empyrean heaven,  
That he that sits on high and never sleeps,  
Nor in one place is circumscribable,  
But everywhere fills every continent  
With strange infusion of his sacred vigour,  
May, in his endless power and purity,  
Behold and venge this traitor's perjury!  
(*Tamerlão, parte 2, II.2*)

(Abri, ó véu brilhante de Cynthia (= a lua)  
Para fazer uma passagem no céu empíreo,  
Para que aquele que sentado nas alturas sempre insone,  
Não circunscrito a um lugar apenas,  
Mas enche cada continente, em toda parte,  
Com a estranha infusão de seu vigor sagrado,  
Possa em seu poder e pureza infinitos,  
Ver e vingar o perjúrio deste traidor!)

A crítica vê na fala do personagem sinais da leitura de Santo Agostinho: “*Deus ..... solus incircumscriptus*”. O ecletismo religioso certamente reforçaria a acusação de ateísmo que pesava sobre Marlowe. Robert Greene (1558-1592), no prefácio de seu romance em prosa *Perimedes the Blacksmith* (*Perimedes, o ferreiro*), publicado em 1589, lança furiosos protestos contra poetas que desafiam a Deus como aquele “Tamerlão ateu”, poetas loucos e zombeteiros “as bred of Merlin’s race (“gerados pela raça de Merlin”), if there be any in England that set the end of scholarism in an English blank verse” (“se houver tais na Inglaterra que decretam o fim do conhecimento escolástico em um verso branco inglês”). A referência a versos brancos, associada ao nome Merlin, evidente jogo de palavras com o nome Marlowe, permitem identificar o dramaturgo como um dos poetas escarnecedores da raça de Merlin, a que Greene se refere.

Greene é igualmente virulento em sua crítica a Shakespeare, quando conclama seus companheiros de Oxford e Cambridge a se precaver contra “an upstart crow, beautified with our feathers, that with his *Tiger’s heart wrapped in a player’s hide* ( . . ) is in his own conceit the only Shake-scene in a country” (“um corvo arrivista,

embelezado com nossa plumagem que, com seu coração de tigre envolto em roupagem de ator (...) é em sua própria opinião o único Sacode-cena do país”). O trocadilho com “Shake-scene” e a paródia de uma linha da terceira parte de *Henrique VI* “O tiger’s heart wrapp’d in a woman’s hide!” (“Ó coração de tigre envolto em roupagem de mulher”) identificam Shakespeare como o alvo das farpas, “o corvo arrivista que se embeleza com nossas penas”. Embora hostis, as palavras de Greene representam, na realidade, um tributo a competidores bem sucedidos. Marlowe e Shakespeare aproximam-se, assim, ainda uma vez, na crítica preconceituosa de um contemporâneo, dramaturgo e panfletário, e que parece destinado a ser conhecido principalmente por suas alusões maliciosas, que fornecem pistas para a localização temporal da obra de ambos.

Quando Shakespeare obtém seus primeiros sucessos, a partir de 1590, predominavam no palco elisabetano a comédia romântica e o drama histórico, gênero este a que imprime vida extraordinária, com suas peças sobre a história da Inglaterra, em que críticos e pesquisadores vêm claramente a dívida com o drama de Marlowe. Os críticos apontam, também, como caso evidente dessa interação entre os dois dramaturgos, a influência da trilogia *Henrique VI*, especialmente das duas últimas partes, sobre o *Eduardo II* de Marlowe. Os paralelos entre as peças incluem um rei fraco que é assassinado após uma rebelião, fortunas instáveis na guerra civil que se segue, e personagens fluidos, por quem podemos sentir simpatia ou repulsa. O recurso caracteristicamente shakespeariano de fazer-nos mudar gradualmente de posição no que diz respeito a um personagem – da indiferença ou condenação para a simpatia ou vice-versa – pode ser observado também em Marlowe. É consenso, no entanto, que Shakespeare teria sido o primeiro a utilizá-lo.

Sinais de imitação, em grau variável, são perceptíveis em outras peças de Shakespeare, em diferentes situações, pelo menos até *Julius Caesar* (*Júlio César*). Aponta-se, como exemplo mais evidente, o desenvolvimento da figura do duque de Gloucester (o futuro Ricardo III), nas três partes de *Henrique VI* e em *Ricardo III*. Nesta última peça, a descrição que Margaret faz do rei cruel tem semelhanças tão evidentes com o Barabás de *O judeu de Malta* que não pode ser obra do acaso:

O Buckingham! Take heed of yonder dog:  
Look, when he fawns, he bites.  
(*Ricardo III*, I.3)

(Ó Buckingham! Acautele-se com aquele cão:  
Veja, quando sacode o rabo, ele morde.)

We Jews can fawn like spaniels when we please,  
And when we grin we bite;  
(*O judeu de Malta*, II.3)

(Nós, judeus, podemos sacudir o rabo quando nos convém,  
E quando mostramos os dentes, mordemos;)

É um trabalho fascinante este de garimpar nas obras das duas maiores expressões do teatro elisabetano – Marlowe e Shakespeare –, no curto período produtivo do primeiro, sinais de influência mútua perceptível, de simples semelhança ou de imitação evidente. Após a morte de Marlowe, citações explícitas em algumas peças de Shakespeare – as únicas citações diretas que faz de seus contemporâneos – assumem o caráter de homenagem:

Dead shepherd! Now I find thy saw of might;  
Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?  
(*As You Like It*, III.5)

(Ó pastor morto! Teu dito me conquista;  
O amor de fato é só à primeira vista.)  
(Trad. de Carlos Alberto Nunes)

O “pastor morto”, a quem Phoebe, a pastorinha de *As You Like It* (*Como gostais*), se dirige é Marlowe, possível referência à écloga “The Passionate Shepherd to his Love” (“O pastor apaixonado à sua amada”). O verso citado é de seu poema “Hero and Leander” (“Hero e Leandro”), publicado pela primeira vez em 1598, e muito popular na época:

It lies not in our power to love or hate,  
For will in us is overruled by fate.  
When two are stripped, long ere the course begin  
We wish that one should lose, the other win;  
And one especially do we affect  
Of two gold ingots, like in each respect.  
The reason no man knows, let it suffice,  
What we behold is censured by our eyes.  
Where both deliberate, the love is slight;  
Who ever loved, that loved not at first sight?

(Não está em nosso poder amar ou odiar,  
Pois nossa vontade é dominada pelos fados.  
Quando dois se preparam, muito antes da corrida  
começar  
Desejamos que um perca e o outro ganhe;  
Concentramos nosso afeto em uma  
De duas barras de ouro, iguais em tudo.  
Ninguém conhece a razão; basta saber,  
O que vemos é julgado pelos olhos.  
Onde dois deliberam, o amor é frágil  
O amor de fato é só à primeira vista.)

A jóia da poesia pastoral marloviana, preferida de gerações, “The Passionate Shepherd to his Love” recebe tratamento humorístico, em *The Merry Wives of Windsor* (*As alegres comadres de Windsor*), mas a citação de Marlowe ainda é de homenagem e amizade:

Come live with me, and be my love,  
And we will all the pleasures prove,  
That valleys, groves, hills, and fields,  
Woods or steepy mountains yields.

And we will sit upon the rocks  
Seeing the shepherds feed their flocks  
By shallow rivers, to whose falls  
Melodious birds sing madrigals.

And I will make thee beds of roses,

And a thousand fragrant posies,  
A cap of flowers and a kirtle  
Embroidered all with leaves of myrtle.

Em seu pesado sotaque galês, Parson Evans, recita duas estro-  
fes truncadas do poema, trocando o “b” por “p”:

To shallow rivers, to whose falls  
Melodious pirds sing madrigals;  
There will we make our peds of roses,  
And a thousand fragrant posies.  
To shallow \_\_\_\_\_

Melodious pirds sing madrigals; —  
When as I sat in Papyron, —  
And a thousand vagram posies,  
To shallow \_\_\_\_\_ (III.1)

Em sua tradução de *As alegres comadres de Windsor*, Carlos Alberto Nunes preferiu que o seu galês trocasse o “b” pelo “p”; o “r”, por “rr”; e “s/z” por “ss”.

Nas margens pélas dos regatinhos  
em côrro cantam os passarinhos.  
Muitos canteiros farrei de rossas  
todas ponitas, todas cheirossas.  
Nas margens pélas...

...em côrro cantam os passarinhos,  
junto dos rios da Papilônia  
todas ponitas, todas cheirossas.  
Nas margens pélas... (III.1)

O contexto jocosos em que a citação ocorre, longe de significar desdouro, enfatiza o respeito de um artista da palavra por outro.

Embora ofuscado pelo brilho e pela genialidade de Shakespeare, a grande importância de Marlowe para o desenvolvimento da arte dramática em um de seus períodos de florescimento máximo gradativamente passou a ser reconhecida pela crítica. Depois de um período em que foi praticamente ignorado, na época da Res-

tauração (1660), renova-se o interesse de bibliógrafos e antiquários do século XVIII e início do século XIX pela obra de Marlowe, graças ao entusiasmo dos críticos românticos, que vêem nele a encarnação do espírito da Renascença, em suas dimensões exuberantes: o espírito de conquista; a superação de limites, a obsessão pelo poder – seja ele representado por uma coroa real, para Tamerlão, ou pela ambição desmedida do conhecimento absoluto, que leva Fausto à danação. Para além dessas considerações, a obra de Marlowe mostra, sobretudo, o sentido ilimitado, o esforço pela transcendência da condição humana.

### **bibliografia**

---

BROOKE, Nicholas. “Marlowe as Provocative Agent in Shakespeare’s Early Plays.” In: NICOLL, Allardyce (ed) *Shakespeare Survey 14*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

COLE, Douglas. *Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy*. Westport: Praeger Publishers, 1995.

HONAN, Park. *Christopher Marlowe. Poet and Spy*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MARLOWE, Christopher. *The Complete Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Doutor Fausto*. Trad. de A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Editora Hedra, 2006.

MUIR, Kenneth and SCHOENBAUM, S. (eds). *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

NORMAN, Charles. *Christopher Marlowe: The Muse’s Darling*. Indianapolis/ New York: The Bobs-Merrill Company, 1971.

NORMAN, Marc and STOPPARD, Tom. *Shakespeare in Love. A Screenplay*. New York: Miramax Studios, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Obras Completas*. 3 vols. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

STEANE, J. B. *Marlowe: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

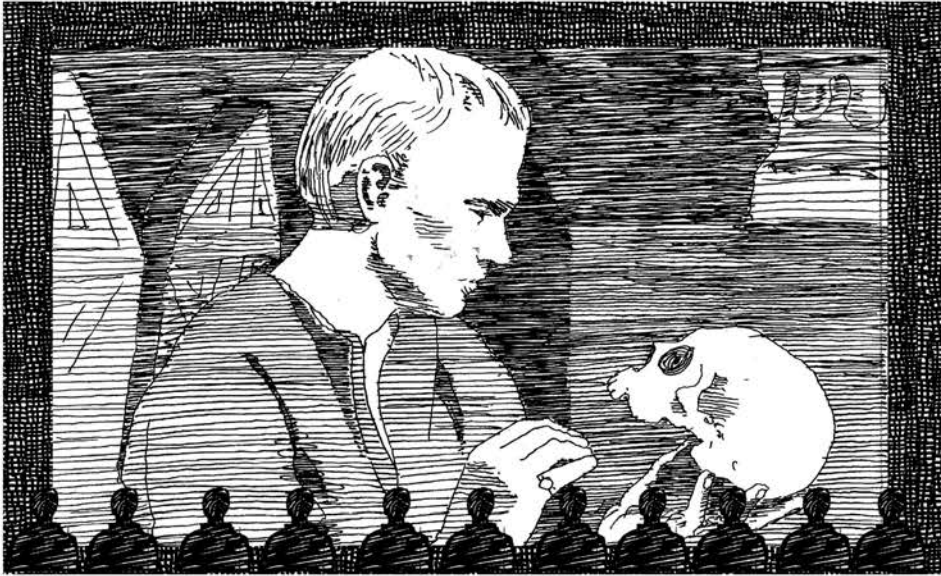
WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare Survey 50: Shakespeare and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.





# SHAKESPEARE NO CINEMA

Liana de Camargo Leão



“There are many events in the womb of time,  
which will be delivered.”

(*Othello*, I.3)

O primeiro filme shakespeariano estréia em Londres, simultaneamente, com a abertura da peça no Her Majesty's Theatre. A data é 20 de setembro de 1899, apenas quatro anos após a exibição pioneira dos Irmãos Lumière. O “filme” consta de quatro cenas, gravadas em um estúdio ao ar livre, com cenário trazido da montagem teatral – apenas um pano de fundo. Uma câmera fixa, posicionada frontalmente, documenta a interpretação de Sir Herbert Beerbohm Tree (1853-1917), um dos maiores atores ingleses do

século XIX. A dupla estréia de *Rei João*<sup>1</sup> marca o diálogo entre teatro e cinema que aconteceria ao longo do século. Hoje, são mais de 700 filmes adaptados da obra de Shakespeare. Neste ensaio, procuro comentar crítica e contextualmente alguns desses filmes, detalhando, por serem menos conhecidos, os primeiros anos do cinema. Meu objetivo é oferecer um panorama histórico e conciso da presença de Shakespeare nesses cem anos de cinema.

### **O cinema mudo: o curta-metragem.**

De um total de cerca de 500.000 filmes mudos feitos de 1896 a 1929, entre 400 e 500 se voltaram para a adaptação das peças de Shakespeare, com produções oriundas de diversos países: Inglaterra, Alemanha, França, Itália e Estados Unidos. No entanto, ao pensarmos no dramaturgo, pensamos primeiramente em palavra e poesia; por isso, é intrigante a presença das peças nesta fase inicial do cinema, quando nenhuma de suas famosas passagens podia ser ouvida.

Aqui, é preciso fazer uma ressalva: os filmes mudos, quando exibidos, lançavam mão de diversos recursos sonoros; no caso de Shakespeare, além da música ao vivo – que variava do acompanhamento de um piano até uma orquestra completa –, muitas exibições contavam com um comentador, geralmente um especialista no autor ou mesmo um ator, que se encarregava de esclarecer o que ocorria na tela. Também o uso de intertítulos – isto é, quadros explicativos que resumiam a ação ou reproduziam falas – auxiliava a platéia na compreensão do enredo. De todo o modo, havia a suposição, por parte dos que realizavam os filmes, de que os enredos shakespearianos fossem conhecidos do público, ao menos em suas linhas gerais.

Os atores, em sua maioria, celebridades do teatro e com peças em cartaz, eram convidados a repetir trechos desses espetáculos diante da câmera, com o fim de promovê-los. Desse modo, eternizaram-se várias montagens, e produziu-se um rico material documental não só sobre o cinema, mas, também sobre o teatro

---

<sup>1</sup> As peças – texto dramático e espetáculo – serão referidas em itálico e letra minúscula e, para facilitar a identificação dos filmes, estes serão referidos em itálico e letra maiúscula.

no fim do século XIX e início do XX.

Uma curiosidade desses primeiros filmes é que os atores muitas vezes insistiam em recitar as falas, ainda que soubessem que estas não seriam ouvidas. Assim, Beerbohm Tree recita trechos de *Rei João* no filme de mesmo título; dezessete anos mais tarde, em *MACBETH* (1916), do pioneiro David Griffiths (1875-1948), Tree novamente recita falas para a câmera. A essa altura, a arte cinematográfica já havia percorrido um bom caminho, e Griffiths possui plena consciência da inutilidade de se gravar falas que não seriam ouvidas pela platéia; então, para economizar os rolos de filme que eram bastante caros e, sem afrontar Tree, o diretor combina com a produção fingir que filmava. Está iniciado, desse modo, o conflito entre linguagem teatral e cinematográfica, entre a vontade de apresentar o texto e a linguagem própria do cinema, conflitos estes que perdurariam, sob outras formas, por todo o século.

Na primeira fase de Shakespeare no cinema, a relação entre filme e teatro era extremamente estreita: os filmes originavam-se de produções teatrais, com o objetivo de promovê-las. Esse é o caso do *HAMLET* (1900), de Sarah Bernhardt (1844-1923), début da celebrada atriz no cinema, e exibido na Exposição Universal de Paris (1900). A tecnologia disponível, bastante rudimentar, consta de uma única câmera, parada e frontal, que registra o duelo entre Hamlet e Laertes. A novidade do filme é que, pela primeira vez, som e imagem são sincronizados – não ainda o diálogo, o que levaria mais de vinte anos para ser feito, mas o som produzido pelo entrechoque das espadas. O filme preserva para o futuro a graciosidade dos movimentos da atriz que, cinco anos mais tarde, sofreria um acidente em uma apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ocasionando a amputação de uma das pernas.

Uma boa amostragem da presença de Shakespeare nos primeiros anos do cinema é o DVD *Silent Shakespeare* (2004), do British Film Institute, que inclui filmes produzidos na Inglaterra, Itália e Estados Unidos, todos de apenas um rolo e com duração média de 10 a 15 minutos; a seleção consta de sete filmes, e nos permite acompanhar as primeiras estratégias do cinema em adaptar as peças: o já mencionado *REI JOÃO* (Grã-Bretanha, 1899); *A TEM-*

*PESTADE* (Grã-Bretanha, 1908), que emprega intertítulos, utiliza maquetes e fusão de imagens e o *stop-motion*<sup>2</sup> para as cenas de magia; *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* (EUA, 1909), que transporta a câmera do estúdio para os parques de Nova Iorque, iniciando o uso de locações que dominaria o cinema, e utiliza-se de sobreposição e fusão de imagens, e truques ópticos para as aparições do travesso Puck, um espírito da floresta; *REI LEAR* (Itália, 1910), uma condensação do enredo da peça, colorida em *stencil*, e que na abertura mostra o bobo sentando-se no trono antes do rei; *NOITE DE REIS* (EUA, 1910), com Charles Kent no papel de Malvólio, e conseguindo a façanha de condensar todo o enredo – o naufrágio, o episódio da carta para Malvólio, o duelo entre Cesário e Sir Andrews, o encontro de Olívia e Cesário, e o reencontro dos dois gêmeos; *O MERCADOR DE VENEZA* (Itália, 1910), filmado em Veneza, com atores italianos e com grande ênfase no figurino colorido manualmente; e *RICARDO III* (Grã-Bretanha, 1911), que utiliza intertítulos com passagens da peça, e constitui uma redução fiel da montagem de Frank Benson (1858-1939), filmada no próprio teatro de Stratford e revelando, inclusive, a frente do tablado.

Outras duas produções que merecem ser mencionadas são *MACBETH*, de 1908, e *RICARDO III*, de 1912. O primeiro é interessante porque inclui a cena do assassinato de Duncan, que, na peça, acontece fora do palco: no ato II, cena 3, a rubrica informa que “Macbeth entra, carregando dois punhais sangrentos”, e que, voltando-se para a esposa, diz: “Fiz o feito”. A estratégia de, no cinema, mostrar o que acontece fora do palco ou é apenas narrado no texto dramático tem sido usada desde então, como se pode verificar na versão de 1971, de Roman Polanski, que encena o assassinato de Duncan. O segundo filme, redescoberto em 1995, é importante por ter sido o primeiro longa-metragem de peça shakespeariana. Com duração de 55 minutos, e um orçamento de 30 mil dólares, uma verdadeira fortuna para a época, o filme americano é estrelado pelo veterano Frederick B. Warde, que, posteriormente, viaja pelos Estados Unidos, exibindo o filme e recitando

---

<sup>2</sup> Esses e outros termos referentes ao cinema são adotados em inglês no Brasil.

e comentando trechos da peça; ainda é notável neste filme o uso tanto de cenas em locação como de cenas em estúdio, bem como a combinação de linguagem expressionista e realista.

De modo geral, pode-se dizer que o que prevalece nessas primeiras produções cinematográficas das peças shakespearianas é a preocupação em apresentar as cenas icônicas e em resumir os enredos – a máxima compressão é necessária porque os filmes eram de apenas um rolo. Esses esforços pioneiros, ainda muito dependentes das montagens e da linguagem teatral, tiveram o mérito de divulgar os espetáculos em cartaz, bem como de proporcionar, a um público amplo e diversificado, e que não freqüentava teatro, a oportunidade de assistir a grandes atores: Sir Herbert Beerbohm Tree (*REI JOÃO*, 1899; *MACBETH*, 1916), Sarah Bernhardt (*HAMLET*, 1900), Frank Benson (*JÚLIO CÉSAR*, 1911; *RICARDO III*, 1911), Johnston Forbes-Robertson (*HAMLET*, 1913), e Frederick B. Warde (*RICARDO III*, 1912; *KING LEAR*, 1916), entre outros.

A questão do cinema como veículo para a poesia de Shakespeare ainda não se colocava, uma vez que os filmes eram mudos. E, de todo o modo, seria injusto julgá-los sob esse parâmetro; é preciso, ao contrário, enfatizar seus aspectos positivos: por serem mudos e, conseqüentemente, não precisarem superar barreiras lingüísticas, os filmes circulavam livremente na Europa e nos Estados Unidos, criando, desse modo, um “Shakespeare internacional”. Por sua vez, o nome de Shakespeare trazia ao cinema grande prestígio cultural.

### **O cinema mudo: o longa-metragem *HAMLET*, de Sven Gade.**

Até a descoberta do *RICARDO III* de 1912, *HAMLET*, *DRA-MA DE VINGANÇA*, de 1920, e com 134 minutos, era considerado o primeiro longa-metragem baseado em uma peça de Shakespeare. De todo modo, é somente a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, que a indústria cinematográfica retoma plenamente seu desenvolvimento, e a produção de longa-metragens ganha expressão. O emprego de recursos cinematográficos cada vez mais elaborados marca essa nova fase do cinema.

O *HAMLET* dinamarquês, dirigido por Svend Gade, é um bom exemplo dessa sofisticação no uso de recursos e na linguagem: alterna *close-ups* e planos médios, emprega, como no cinema expressionista, a iluminação de fortes contrastes entre luz e sombra, bem como ambientação em corredores compridos e escadarias, com predominância de linhas diagonais e de ângulos inusitados. Como o *HAMLET* de Bernhardt, este é protagonizado por uma mulher, a dinamarquesa Asta Nielsen (1881-1972), hoje injustamente esquecida, mas, então, considerada a primeira estrela internacional de cinema, com 74 filmes entre 1910 e 1932, e cultuada pelas grandes atrizes do século passado como Greta Garbo e Marlene Dietrich. Diferente do caso de Bernhardt, que interpreta um papel masculino, dessa vez é o próprio Hamlet que se transforma em mulher. O enredo do filme retoma uma das fontes de Shakespeare, a lenda escandinava *Amleth*, narrada por Saxo Grammaticus (?1150-1206), que trata do nascimento e infância do herói; além disso, o filme se baseia na extravagante teoria do professor Edward Vinning então em voga na Europa: em *The Mystery of Hamlet* (1881), Vinning propõe que a solução para a demora do príncipe em agir advenha do fato de ele ser, na verdade, uma mulher.

O filme se inicia com Gertrude dando à luz a uma menina, enquanto o rei está no campo de batalha em luta contra o exército de Fortimbrás. Notícias da morte do rei chegam à rainha, que, para garantir a sucessão, mente sobre o sexo do bebê. Surpreendentemente, o rei volta da guerra vivo; depois de informado sobre a mentira da rainha, ele decide sustentá-la, e a princesa é criada como um menino. O próximo episódio nos mostra o príncipe – uma moça travestida de homem – na Universidade de Wittenberg, onde faz amizade com Horácio e com o jovem Fortimbrás. Quando seu pai morre, Hamlet retorna, junto com Horácio, à Dinamarca; encontra seu tio Cláudio e sua mãe, já casados, ocupando o trono. O príncipe, que já suspeitava da relação adúltera entre a mãe e o tio, decide investigar a morte de seu pai, vindo a descobrir que ele fora assassinado por Cláudio. Para ganhar tempo enquanto arquiteta sua vingança, Hamlet se finge de louco. Polônio, conselheiro do novo rei, aventa a hipótese de ser o amor por Ofélia que transtorna o jovem. Gertrude, naturalmente, sabe que isso é impossível,

pois Hamlet é mulher. Nesse meio tempo, Horácio se apaixona por Ofélia, e, para impedir o namoro, uma vez que está apaixonado pelo amigo, Hamlet também corteja a jovem. Ao suspeitar da vingança de Hamlet, Cláudio o envia, acompanhado de Rosencrantz e Guildenstern, à Noruega, com uma carta que sela a sua morte. Hamlet descobre a carta e a troca por outra, que envia à morte seus dois acompanhantes. Auxiliado por Fortimbrás, o príncipe retorna à Dinamarca, executa a vingança contra Cláudio – que, aliás, morre queimado como na lenda *Amleth* – e, duela com Laertes, que é incitado pela rainha a matar o príncipe. Hamlet é mortalmente ferido. Instantes antes, a rainha cai morta, envenenada pela taça que preparara para o filho/a filha. É só quando apalpa o peito do amigo morto que Horácio descobre o seu verdadeiro sexo e compreende o sentimento que os unia.

Em relação às adaptações posteriores, especialmente a de Laurence Olivier, em 1948, e a de Grigori Kozintsev, em 1964, o filme de Svend Gade exerce influência marcante: alterna cenas de interior e de exterior, utiliza o contraste entre luz e sombra, e enfatiza o funeral do príncipe. Também em termos de atuação, Asta Nielsen é pioneira, ao adotar um modo de interpretação mais contido, com gestos menores, e, por isso mesmo, distante do empregado pelos atores de teatro. Mas, mais importante do que isso, é o fato de o *HAMLET* dinamarquês ter inaugurado um paradigma de absoluta liberdade ao transpor as peças shakespearianas para o cinema.

### **“Vocês ainda não ouviram nada”: Shakespeare e o cinema falado.**

A frase de Al Jolson, em *O CANTOR DE JAZZ* (1927), marca o nascimento do cinema falado. Para o cinema shakespeariano, a frase “vocês ainda não ouviram nada” representa um desafio enorme, uma vez que, até então, as adaptações não haviam enfrentado o problema da fidelidade aos diálogos e à poesia. É o casal mais famoso de Hollywood na época, Mary Pickford e Douglas Fairbanks, que, investindo cerca de quinhentos mil dólares, em uma produção que renderia um milhão, realiza *A MEGERA DOMADA* (1929), primeiro longa-metragem falado adaptado de peça de

Shakespeare.

Dirigido por Sam Taylor, o filme é, inicialmente, planejado como filme mudo, o que talvez explique a grande distância do texto dramático. Posteriormente, a distribuição é realizada em duas versões – muda e com som – pois muitas salas de cinema ainda não possuíam recursos de áudio. Essa *MEGERA* é calcada, em grande parte, no roteiro da adaptação teatral *Catherine and Petruchio*, montada em 1754 por David Garrick (1717-1779) no teatro Drury Lane. Bastante fiel ao espírito cômico da peça e, empregando tom de farsa, o filme concentra-se na batalha conjugal entre Katherina e Petruchio; para tanto, elimina os subenredos: os casamentos de Bianca e da viúva, bem como as personagens Lucentio, Vincentio e Tranio são suprimidos. O prólogo de Christopher Sly é substituído por uma cena de teatro de marionetes, com Judy e Punch brigando e fazendo as pazes, o que condensa o enredo do filme.

Um acréscimo importante é o episódio entre Petruchio e seu cachorro Troilus, personagem inexistente no texto dramático e, possivelmente, inspirado em Crab, o cachorro de *Dois cavalheiros de Verona*; nesta cena, Petruchio confia ao cão seus planos para domar Katherina. Escondida, ela ouve tudo, e toda a ação posterior derivará desse conhecimento: enquanto finge ser esposa doce e bem humorada, ela inverte o jogo e doma Petruchio. No fim do filme, na cena do banquete, ela professa publicamente obediência ao marido – que tem a cabeça envolta em ataduras devido aos golpes da esposa – e dá uma piscadela de cumplicidade em direção a Bianca e à platéia, de modo a alterar o sentido da domaçaõ. Desse modo, a *MEGERA* de Pickford mostra o potencial do cinema para subverter o sentido do texto.

O esforço pioneiro de Pickford e Fairbanks, apesar de simplificar o enredo e adicionar cenas e falas ao texto dramático, serve de veículo aos astros, bem como contribui para a popularização da peça. Os créditos iniciais, ausentes nas cópias sobreviventes, fazem parte do folclore do cinema: “Escrito por William Shakespeare, com diálogos adicionais por Sam Taylor”.

Ainda que o filme de Pickford e Fairbanks, por ter sido planejado



como filme mudo, não tenha tratado da questão da fidelidade textual, sem dúvida o advento do som traz, em seu cerne, essa preocupação: como transpor os diálogos para o cinema? O que reter e o que cortar? Como redimensionar o verso e sua elocução para a tela? É possível transformar a poesia verbal em linguagem visual? Todo o parâmetro de julgamento crítico e da recepção pela platéia se altera substancialmente a partir do momento em que se torna possível ouvir os diálogos no cinema. Duas posturas radicais exemplificam a relação entre texto e teatro shakespeariano e o cinema: de um lado, um dramaturgo e crítico como Harley Granville-Barker, que repudia o cinema como veículo para as peças; de outro, o diretor de cinema Alfred Hitchcock, que responde ao purismo de Barker de modo provocativo, afirmando que Shakespeare deveria se sentir grato pelo interesse do cinema em seus “roteiros antigos, incompreensíveis e elitistas”.

### **Os anos dourados de Hollywood: *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* e *ROMEU E JULIETA*.**

Na década de 1930, Hollywood produz, com um elenco de estrelas, dois espetáculos visuais inesquecíveis: *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* (1935), de Max Reinhardt e William Dieterle, e *ROMEU E JULIETA* (1936), de Irving Thalberg.

Reinhardt, lendário diretor de teatro, havia montado *Sonho* diversas vezes nos palcos europeus. Fascinado com os recursos do cinema e com um orçamento de um milhão e meio de dólares, ele aceita o convite da Warner Brothers (WB) para filmar a peça. Convida, para a trilha sonora, Erich Wolfgang Korngold, que realiza uma magistral recriação da *Overture do Sonho* (1826) de Mendelssohn. Para garantir uma interpretação mais sóbria e contida dos atores, Reinhardt escala apenas atores de cinema, e não de teatro: Mickey Rooney, Olívia de Havilland, Joe E. Brown e Anita Louise, além de James Cagney e Frank McHugh. Cagney e McHugh, consagrados em Hollywood nos papéis de foras-da-lei, são recrutados para fazerem os ingênuos artesãos, colaborando com o objetivo da companhia de recuperar a imagem da indústria cinematográfica junto ao público, prejudicada pela enorme safra de filmes de *gangsters* e

pelos escândalos da vida privada das celebridades. Com *SONHO*, a Warner quer mostrar que o cinema, além de divertir, pode, também, educar.

No ano seguinte, outra grande companhia cinematográfica se volta para a adaptação de Shakespeare com o objetivo de atrair as classes médias e superiores, que viam no autor um símbolo da cultura erudita: a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) investe cerca de dois milhões de dólares na produção de *ROMEU E JULIETA*.

A primeira dificuldade do filme foi conseguir escalar um grande nome para o papel de Romeu. Thalberg tem em mente apenas atores ingleses, por considerá-los mais familiarizados com a linguagem de Shakespeare. John Gielgud e Laurence Olivier são ambos sondados, mas recusam o convite por não acreditarem, naquela época, na possibilidade de filmar Shakespeare com sucesso. Também Leslie Howard tenta recusar o papel, alegando ser muito velho para encarnar Romeu; estava com 43 anos e contracenaria com Norma Shearer, então com 35 anos e esposa do diretor. Howard, finalmente, aceita o papel por estar sob contrato.

De fato, a idade dos atores é que acaba por comprometer a esmerada produção: Howard e Shearer, apesar de intérpretes perfeitamente capazes de dizerem os versos, não convencem na grande tela do cinema como amantes adolescentes em sua descoberta do amor. É curioso, porém, que o melhor da produção seja o trabalho do veterano John Barrymore, que, a despeito de seus 54 anos, compõe um Mercúcio inesquecível.

Além da atuação irretocável de Barrymore, outra virtude da produção é o extremo cuidado com o texto. Thalberg contrata para auxiliá-lo na tarefa o professor William Strunk, que exerce a função de consultor textual e inaugura assim uma prática adotada por vários outros diretores desde então, entre os quais Laurence Olivier, que tem como consultor o crítico Alan Dent, e Kenneth Branagh, que é sempre assessorado pelo professor Russell Jackson.

Infelizmente, tanto *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* quanto *ROMEU E JULIETA* fracassam comercialmente, a despeito do relativo sucesso de público, e confirmam para os grandes

investidores de Hollywood a propalada opinião do diretor da MGM, Louis B. Mayer, de que Shakespeare era mesmo um “veneno para as bilheterias”.

### **Monarca absoluto: Laurence Olivier**

Ao mesmo tempo em que Hollywood abandona Shakespeare, na Inglaterra produtores independentes e estrelas do mundo teatral, como Laurence Olivier (1907-1989), passam a se interessar pela adaptação das peças. Esse é o momento em que se estabelecem os parâmetros de julgamento para os filmes shakespearianos que, de modo geral, vigoram até hoje.

Laurence Olivier era, primordialmente, um homem de teatro, e isso explica sua resistência inicial em aceitar papéis e propostas de direção para adaptar Shakespeare para o cinema; em diversas ocasiões, Olivier aponta para uma incompatibilidade entre a linguagem do teatro shakespeariano e a do cinema. Em um agradecimento à platéia em um teatro em que se apresentava, Olivier declara: “Estou muito feliz que vocês hoje tenham vindo aqui, ao invés de, por exemplo, terem ido a alguma pantomima ou ao cinema, que pode parecer um modo mais divertido de passar a tarde”. A postura se confirma em uma entrevista para o *The Observer*: “Não gosto de modo algum de ver Shakespeare no cinema – as tomadas são muito amplas para o cânone. Peças como *Lear* são muito grandes até para o teatro”.

Ironicamente, e a despeito de suas reservas, é Olivier quem realiza a grande virada do cinema shakespeariano, e prova, definitivamente, que as peças podiam ser adaptadas com sucesso. *HENRIQUE V* (1944) celebra o heroísmo dos ingleses durante a Segunda Guerra, a um só tempo honrando a tradição do palco elisabetano e explorando as possibilidades da sétima arte: Olivier alia a um elenco de experientes atores de teatro o uso da câmera participativa – aquela que não se limita apenas a gravar as cenas, mas dirige o olhar do espectador e colabora para construção do sentido do filme.

Assim, Olivier articula as linguagens do teatro e do cinema. Nas cenas iniciais, propõe uma viagem no tempo: o espectador se

transporta ao teatro elisabetano para assistir à montagem de *Henrique V* tal qual supostamente teria acontecido na época. Em uma cuidadosa e divertida recriação do palco e do ambiente teatral, este espectador acompanha todo o rebuliço que envolve a encenação elisabetana: visita os bastidores do teatro onde os atores trocam de roupa e se preparam para entrar em cena; vê o ponto soprando as falas para os atores; segue as entradas e saídas e a movimentação dos atores no palco; compreende o valor dos objetos de cena em uma dramaturgia sem cenário; aprende sobre a importância do figurino para a caracterização das personagens, sobretudo para que os jovens atores possam representar papéis femininos. Em um segundo momento do filme, para as cenas de batalha, Olivier emprega a linguagem realista-naturalista. Como cenário para as cenas que se passam na corte francesa, o diretor reproduz iluminuras do século XV – *Les très riches heures du duc de Berry* (1490). Ao fim do filme, Olivier retoma o cenário do teatro Globe renascentista: os recém-noivos rei Henrique e princesa Catarina se transportam do cenário da corte francesa para o palco do teatro, transformando-se, ao mesmo tempo, em simples atores.

A alternância entre as linguagens do teatro e do cinema encantou os espectadores e revelou as possibilidades do diálogo entre as artes. O renomado crítico de cinema André Bazin escreveu entusiasticamente sobre o filme: “Há mais cinema, e cinema genial em *HENRIQUE V* do que em 90% dos *scripts* originais”. Outros críticos, porém, ainda preocupados com a fidelidade absoluta ao texto, discordaram do tratamento militar e nacionalista que Olivier empresta à guerra, objetando, sobretudo, ao tom patriótico e à glamurização do heroísmo inglês, enquanto os franceses aparecem como vaidosos e egoístas.

De fato, tendo cortado cerca de 50% do texto, Olivier suprime o lado sombrio da guerra e do rei Henrique – desaparece do filme a decisão do rei de enforcar Bardolph, bem como sua ordem de cortar a garganta dos prisioneiros franceses (IV.7); além disso, as referências à usurpação (IV.2) realizada por seu pai Bolingbroke (Henrique IV) para chegar ao trono igualmente desaparecem.

De qualquer modo, hoje é quase uma unanimidade considerar

*HENRIQUE V* como brilhante e inovador, representando uma verdadeira virada na história de Shakespeare na tela: Olivier revelou, para as platéias do mundo inteiro e para atores, cineastas e amantes do Bardo, o enorme potencial das peças para o cinema.

Quatro anos depois, Olivier realiza *HAMLET* (1948), uma peça que, repetidas vezes, ele havia afirmado que jamais faria no cinema. O texto, cortado pelo próprio Olivier e pelo crítico Alan Dent, consultor do filme, é reduzido a menos da metade do original – desaparecem as cenas cômicas, bem como Rosencrantz e Guildenstern, e o enredo político envolvendo Fortimbrás. Por trás dos cortes está a exigência da indústria cinematográfica de que tudo se passe em cerca de duas horas.

Onze anos antes, Olivier havia feito *Hamlet* no teatro sob a direção de Tony Guthrie. Na ocasião, Guthrie e Olivier visitaram o psicanalista Ernest Jones para discutir aspectos da personagem. Discípulo de Freud, Jones via no isolamento e na demora do príncipe em agir sintomas de um intelecto excessivamente desenvolvido e fixado na figura materna; outros sintomas apontados por Jones eram as mudanças drásticas de humor, o tratamento cruel para com Ofélia e a incapacidade de executar a missão. Olivier relata que “desde esse encontro acreditei que Hamlet sofria de complexo de Édipo – inconsciente, é claro, como o professor enfatizou”.

A despeito das idéias de Jones acerca de Hamlet terem sido esclarecedoras para Olivier e para Guthrie, curiosamente, qualquer possível ênfase na interpretação psicanalítica do herói e de seu conflito não chegou a marcar a montagem de 1937, pois nem o público e nem a crítica perceberam qualquer indicação de que Hamlet vivia um conflito edípiano. Foi apenas com a versão cinematográfica, e possivelmente pelo fato de o texto ter sido muito cortado, que essa leitura se tornou aparente e se fixou desde então no imaginário das platéias.

O filme se abre com Olivier, em *voice-over*, narrando a passagem sobre a falha trágica – “Isso acontece, às vezes com um homem,/ Que só por marca vil da natureza,/ Traz em si vício único e inato,/ Do qual não é culpado, pois a vida/ Não escolhe as origens, ou ainda/ Por um exuberante e oculto impulso,/ Que lhe quebra os

limites da razão,/ Ou, por costume, que domina e invade/ As boas normas – essa criatura,/ Que traz, repito, o estigma de um defeito/ Por herança infeliz ou má estrela,/ Suas virtudes sejam as mais puras/ Ou infinitas quanto possam ser/ Ficarão corrompidas ao contato/ Dessa pecha, essa gota venenosa,/ Que apaga às vezes toda a nobre essência,/ Para o seu mal”. (*Hamlet*, I.4). Olivier adiciona ao trecho uma frase que condiciona a leitura do filme e reduz a dimensão heróica da personagem, transformando-a em vítima de sua própria indecisão: “Essa é a tragédia de um homem que não conseguia se decidir”.

Em termos de linguagem cinematográfica, contudo, o filme é inovador: trabalha com ângulos inusitados de filmagem, com a alternância de *close-ups*, planos médios e planos de conjunto, com o *deep focus*, e com a câmera intrusiva para os solilóquios, além da iluminação expressionista. Também, em termos financeiros, foi um sucesso, chegando a arrecadar o dobro de *HENRIQUE V*, e contribuindo ainda mais que o filme anterior para popularizar Shakespeare – *HAMLET* foi retransmitido pela televisão norte-americana em 1956.

Com o fim da Segunda Guerra, é possível para Olivier reunir um elenco de estrelas – Ralph Richardson, John Gielgud, Cedric Hardwicke, John Laurie e Esmond Knight – para sua próxima produção. *RICARDO III* (1955) é rodado em apenas dezesseis semanas e guarda o mesmo esplendor visual de *HENRIQUE V*; como em *HAMLET*, nesse filme Olivier faz uso da câmera intrusiva para os solilóquios, estratégia que seria adotada por muitos cineastas desde então.

Para compor seu vilão medieval, Olivier foi auxiliado por um doloroso (e oportuno) acidente: no primeiro dia de filmagem da cena da batalha de Bosworth, uma flecha atinge, por engano, a perna do ator. Antes de ser socorrido, Olivier insiste para que as filmagens prossigam, entendendo que assim poderia emprestar maior realismo à cena.

Os saldos, artístico e financeiro, de *RICARDO III* foram tão positivos quanto os de *HENRIQUE V* e de *HAMLET*; o filme foi exibido no cinema e também na televisão, atingindo mais de 25

milhões de espectadores, de modo que se pode dizer que, com *RICARDO III*, Olivier coroa e fecha com chave-de-ouro esse primeiro ciclo de grandes filmes shakespearianos produzidos na Grã-Bretanha.

Além desses três grandes marcos do cinema shakespeariano, Olivier participa, posteriormente, de outras adaptações de Shakespeare, porém, todas para a televisão: protagoniza *OTELO* (1965), de Stuart Burge, uma gravação da montagem teatral do National Theatre; interpreta Shylock em *O MERCADOR DE VENEZA* (1973), também uma gravação da montagem de Jonathan Miller e John Sichel; e, com 75 anos e já bastante doente, faz um irretocável *REILEAR* (1983), dirigido por Michael Elliott.

Se há um nome que se confunde com o de Shakespeare no século XX, este é o de Laurence Olivier, que brilhou nos palcos e se imortalizou no cinema, criando o que veio a ser conhecido como o cinema clássico shakespeariano. Foram seus filmes que abriram caminho e encorajaram grandes cineastas a enfrentarem o desafio de adaptarem para o cinema a obra de um grande poeta.

### **Hollywood no pós-guerra: um épico e dois musicais**

Em Hollywood os grandes estúdios haviam passado às mãos de empresários que não tinham no cinema o seu principal negócio – a *MGM* era controlada pelo rei da hotelaria, Kirk Kerkorian, e a *Columbia Pictures*, pela Coca-Cola. Para eles, Shakespeare era produto pouco rentável. Ainda assim, foram realizados três filmes importantes, dois dos quais no gênero musical, e um épico.

*DÁ-ME UM BEIJO (KISS ME KATE)* – baseado em *A megera domada* e com música de Cole Porter – e *AMOR, SUBLIME AMOR (WEST SIDE STORY)* – versão de *Romeu e Julieta* ambientada em Nova Iorque e com coreografia de Jerome Robbins, música de Leonard Bernstein e letras de Stephen Sondheim – estrearam em 1953 e 1961, respectivamente, ambos oriundos de musicais de sucesso na Broadway, e com o objetivo de eternizar essas montagens.

*DÁ-ME UM BEIJO* conta a história de Lili Vanessi e Fred Graham, um casal de atores da Broadway, que estavam separados,

e se reencontram em um novo musical no qual interpretam os papéis de Katherina e Petrucchio. Os dois enredos – o do filme e o do musical-dentro-do filme – são calcados na *Megera* de Shakespeare e, tal qual a peça original, se resolvem com a reconciliação do casal. *AMOR, SUBLIME AMOR* transpõe para as gangues de Nova Iorque as brigas entre as famílias Montéquio e Capuleto. Os jovens amantes, separados pelas rivalidades entre os dois grupos, são o líder da gangue anglo-saxã e a irmã do líder dos porto-riquenhos. Os dois filmes, ao adaptarem as peças para o gênero musical, mostraram a flexibilidade do cinema no seu tratamento da dramaturgia shakespeariana.

Outra é a proposta do épico *JÚLIO CÉSAR* (1953), dirigido por Joseph Mankiewicz, e com poucos cortes textuais para os padrões da indústria cinematográfica. O filme conta com o atrativo de ter Marlon Brando, então recém-saído do sucesso de *Um bonde chamado desejo*, no papel de Marco Antônio. O jovem Brando não possuía qualquer experiência com peças shakespearianas e, para superar os desafios do verso, solicita a ajuda do eminente ator inglês John Gielgud, que interpreta Cássio no filme. Brando pede que Gielgud grave todas as falas de Marco Antônio para que possa estudá-las; o resultado não podia ser melhor, e proporciona a Brando uma indicação ao Oscar de melhor ator.

Como os musicais acima mencionados, *JÚLIO CÉSAR* também dialoga com o século XX. Em linhas gerais, o filme busca traçar paralelos entre a política romana e a demagogia dos regimes fascistas. Uma cena antológica é o discurso populista com que, diante do corpo de César, Marco Antônio manipula os sentimentos da população e incita-a a um violento motim. Um dado curioso sobre o filme foi a auto-censura por parte dos realizadores da cena do assassinato do poeta Cinna: a cena foi filmada, mas, posteriormente, suprimida, pois, temia-se que fosse interpretada como uma alusão à perseguição que os artistas começavam a sofrer com o estabelecimento do Comitê de Atividades Anti-Americanas, presidido pelo senador Joseph McCarthy.

A despeito dos méritos de *JÚLIO CÉSAR*, entre os quais o elenco de grandes estrelas – James Mason, Louis Calhern, Greer



Garson e Deborah Kerr –, o retorno financeiro do filme foi bastante modesto para os padrões de Hollywood, o que contribuiu para que a indústria cinematográfica norte-americana esquecesse Shakespeare nos próximos anos.

### **Welles, Kurosawa e Kozintsev: reflexões universais sobre o totalitarismo no pós-guerra.**

Da mesma forma que *JÚLIO CÉSAR*, de Mankiewicz, e *RICARDO III*, de Olivier, outros filmes realizados no pós-Guerra procuraram refletir as preocupações da época, entre as quais a usurpação política, a ditadura e o funcionamento dos regimes totalitários. Os melhores exemplos de filmes shakespearianos que abordam esses temas são *MACBETH* (1948), do americano Orson Welles, *TRONO MANCHADO DE SANGUE* (1957), do japonês Akira Kurosawa, *HAMLET* (1964) e *REI LEAR* (1969), do russo Grigori Kozintsev.

Orson Welles dizia que sua influência principal era o teatro e não o cinema. Ele começa a carreira nos palcos, atuando e dirigindo peças, entre as quais as de Shakespeare. Dessa fase, destacam-se duas montagens que estariam por trás de seus filmes futuros: *Os cinco reis*, conflagração de *Ricardo II*, *Henrique IV* e *Henrique V*, que mais tarde se transformaria em *SINOS DA MELA-NOITE* (1966), e *Macbeth*, versão vodu ambientada no Taiti, que mais tarde inspiraria o filme de mesmo título.

*MACBETH* (1948) é o quinto longa-metragem de Welles e sua primeira incursão no cinema shakespeariano. Filmado em vinte e três dias, com orçamento reduzido e com as falas dos atores previamente gravadas para diminuir os custos (o que acarretou problemas de sincronização do som), o filme é descrito por Welles como “um esboço em carvão”. O diretor retém apenas parte do texto da peça, reordena as cenas, cria uma nova personagem – um sacerdote – à qual empresta falas de personagens shakespearianas de várias peças. Em uma mistura de vodu, paganismo e cristianismo, o diretor enfatiza o poder do sobrenatural e da magia. Ao destacar as bruxas como agentes do mal em detrimento do livre-arbítrio do herói, Welles reagia à concepção em voga no teatro de eliminar as

bruxas da cena de abertura para evitar que fossem tomadas como a força-motriz da tragédia – o exemplo mais célebre é a montagem de Tyrone Guthrie em 1934.

Os admiradores de Welles, entre os quais Jean Cocteau, descrevem o filme como surrealista, hipnótico e intenso, e ressaltam o trabalho da fotografia – especialmente as tomadas de baixo para cima que acentuam o poder de Macbeth e os ângulos inusitados que refletem a mente tortuosa do protagonista. Também são elogiados os contrastes entre luz e sombra, e a alternância do ritmo das tomadas que indicam a batalha entre as forças do bem e do mal pela alma de Macbeth. Os detratores de Welles criticaram o figurino e os cenários amadores, a falta de sutileza e nuance na composição das personagens, o tom declamatório e pouco introspectivo do protagonista e o apagamento de Lady Macbeth, sufocada pela onipresença do herói.

*OTELLO* (1952; restaurado em 1992) é a segunda incursão de Welles no cinema shakespeariano. As filmagens se iniciam em Veneza em 1948, continuam em Roma, Viterbo, Perugia e ainda em três cidades do Marrocos; só terminam cinco anos depois, com longos intervalos de recesso. O atraso se deve, sobretudo, a dois fatores: a troca de atrizes para representar Desdêmona – Lea Padovani, Cécile Aubry, Betsy Blair e Suzanne Cloutier participam, em diferentes momentos, das filmagens – e a periódica falta de verbas do diretor, notório por estourar orçamentos. Para suprir as cenas que não haviam sido filmadas e mascarar a fragmentação das imagens, o diretor remonta o filme cuidadosamente, em um processo que dura cerca de dois anos. O próprio Welles explica que “todas as vezes que vocês vêem alguém de costas, um capuz na cabeça, estejam certos de que é um dublê. (...) nunca consegui reunir Iago, Desdêmona, Roderigo e etc. diante da câmera”.

*OTELLO* recebeu tanto críticas quanto elogios: de um lado, os que reclamaram da velocidade dos cortes, da descontinuidade das tomadas e da ênfase na visualidade em detrimento do texto, julgando o resultado infiel à peça; de outro, os que compreenderam a decupagem veloz como uma virtude estética e um estilo de direção, e elogiaram os ângulos inusitados da câmera, a linguagem empres-

tada dos filmes *noir*, expressiva da agonia do herói, e a estrutura circular do filme, que se abre e fecha com a procissão fúnebre de Otelô e Desdêmona. Essa polarização da crítica encontra respaldo no que o próprio diretor relata sobre o processo de adaptação: “Em *OTELO* senti que precisava escolher entre filmar a peça ou prosseguir minha experiência de adaptar livremente Shakespeare às exigências do cinema”. Sem dúvida, Welles escolheu o cinema.

Se há algum consenso crítico em relação ao legado shakespeariano de Welles, esse é *SINOS DA MELANOITE* (1966), ou *FALSTAFF*, como ficou conhecido mundialmente. O título original vem da fala de Falstaff, em *Henrique IV*, parte 2, com que Welles abre o filme: “Ouvimos bater os sinos da meia-noite, Mestre Raso”.

Produção suíço-espanhola, rodada na Espanha, *FALSTAFF* é, na verdade, uma confluência de várias peças – *Henrique IV, partes 1 e 2*, *As alegres comadres de Windsor*, *Ricardo II* e *Henrique V* –, abrangendo portanto o período que vai do fim do reinado de Ricardo II ao início do reinado de Henrique V. O foco do filme, porém, não são os reis, mas Sir John Falstaff, a quem Welles concebe, a um tempo, como figura cômica e trágica. A amizade entre o velho cavaleiro e o jovem príncipe está, desde o início, fadada a um desfecho infeliz, simbólico do ocaso de uma era heróica e cavalheiresca. Talvez a frase que melhor traduza *SINOS DA MELANOITE* seja a de Hal no momento em que rejeita publicamente o velho companheiro de farras: “Não o conheço, velho. Vá rezar./ Como cai mal cabelo branco em um bobo”. (*Henrique IV, parte 2, V.5*). As atuações memoráveis de Orson Welles, John Gielgud, Keith Baxter, Jeanne Moreau e Margaret Rutherford concorrem para que esta seja uma das maiores e mais criativas realizações do cinema shakespeariano de todos os tempos.

Outra obra-prima do cinema shakespeariano é *TRONO MANCHADO DE SANGUE* (1957), de Akira Kurosawa. O filme não é uma adaptação do texto, mas uma recriação livre do enredo e dos conflitos de *Macbeth*, sem manter quase nenhuma linha da peça original. Por exemplo, o mais célebre solilóquio do herói – “Amanhã, amanhã e ainda amanhã/ Arrastam nesse passo o dia-a-dia/ Até o fim do tempo pré-notado./ E todo ontem conduziu os to-

los/ À via em pó da morte: Apaga, vela!/ A vida é só uma sombra:  
um mau ator/ Que grita e se debate pelo palco,/ Depois é esque-  
cido; é uma história/ Que conta o idiota, toda som e fúria/ Sem  
querer dizer nada.” (V.5) – é reduzido no filme japonês a uma pala-  
vra: “Idiota”.

À primeira vista, essa redução drástica pode sugerir um empobrecimento em relação ao original, o que de fato não acontece. O que interessa a Kurosawa, que além de cineasta era também pintor, não é trazer o texto de Shakespeare às telas, mas encontrar uma tradução visual para a poesia do autor. Como argumenta J. Blumenthal, Kurosawa “se apóia em Shakespeare apenas como cenarista (...) e nunca como um mestre do pentâmetro”; assim, as personagens do filme se expressam, sobretudo, por “grunhidos, resmungos, gritos” e só recorrem à fala “quando não conseguem se comunicar de outro modo”. Um exemplo de como o diretor trabalha com as imagens é a solução de expressar a mente tortuosa de Washizu (Macbeth) por meio da floresta labiríntica na qual ele se perde, criando, desse modo, um equivalente visual para a desorientação do herói. Igualmente, os temas da ambição e do assassinato político, bem como o confronto do destino e do livre-arbítrio são traduzidos, visualmente, para a cultura samurai, por meio das máscaras, da música e da dança do teatro Nô.

Kurosawa faz ainda mais duas adaptações de Shakespeare: o *thriller noir* *OS MAUS DORMEM BEM* (1960), uma transposição de *Hamlet* para o mundo de negócios do Japão do século XX; e *RAN* (1985), que retorna às guerras do Japão medieval (o período pré-Tokugawa). Como *TRONO*, *RAN* também questiona a dialética entre destino e livre-arbítrio: a imagem final é um comentário desiludido sobre a filosofia budista: um cego, tateante e solitário, deixa cair em um abismo, o retrato de Buda, símbolo da compaixão, da ordem e da bondade.

Outras adaptações do período incluem *ROMEU E JULIETA* (1954), do diretor italiano Renato Castellani, e *OTELLO* (1955), do russo Sergei Yutkevich. Mas, talvez o melhor exemplo de tradução de Shakespeare para uma cultura diferente, observando, no entanto, uma cuidadosa adesão ao texto, estivesse ainda por vir, na década-

da seguinte. Grigori Kozintsev realiza duas obras-primas do cinema e da adaptação de Shakespeare, infelizmente, ainda muito pouco conhecidas no Brasil: *HAMLET* (1964) e *REI LEAR* (1970), ambos com tradução do grande poeta Boris Pasternak e música do famoso Dimitri Shostakovich.

Comparações entre os *HAMLETS* de Olivier e de Kozintsev são inevitáveis: ambos são em preto-e-branco e enfatizam os longos corredores e escadarias do castelo. No entanto, para Olivier, o espaço do castelo simboliza, sobretudo, os labirintos da mente de um herói sufocado por suas paixões; para Kozintsev, ao contrário, o castelo de Elsinore é uma prisão política e não psicológica. A estratégia de Kozintsev para apresentar o castelo é sutil: ele não é um labirinto, e nem tampouco pode ser visto em sua totalidade, como no filme de Olivier; o contraste que o diretor russo propõe é entre o mundo exterior, das vilas e das estradas, dos pássaros que voam livres no céu, e o vai-e-vem sufocante em um palácio superpopulado por nobres. É adotando essa linha que Kozintsev trata o primeiro solilóquio do herói: enquanto Hamlet caminha em meio a um intenso tráfego de cortesãos, ouve-se em *off*, os versos, sem que nenhum desses cortesãos consiga penetrar no que se passa na mente do príncipe.

De modo geral, Kozintsev recusa a longa tradição crítica – que aparece com o escritor alemão Goethe (1749-1832), e perdura pelos séculos XIX e XX, estando, inclusive, presente no filme de Olivier – de ver o príncipe como um intelectual incapaz de ação; o Hamlet russo luta, conscientemente, e ao preço da própria vida, contra a corrupção e a tirania que afeta o Estado.

A escolha de Innokenti Smoktunovsky para o papel de Hamlet já acentua a dimensão política do filme – o ator fora prisioneiro dos alemães na guerra e perseguido na União Soviética de Stalin. Smoktunovsky compõe um príncipe ativo politicamente, diverso do contorno mais psicológico que Olivier empresta ao papel. Este, aliás, declarou que Smoktunovsky era o Hamlet do século.

Em *REI LEAR* (1970), aclamado como o melhor filme de Kozintsev, e a melhor adaptação da peça no cinema, o diretor focaliza, em um contexto cristão, as ligações entre família, sociedade

e política. De forma mais enfática que em *HAMLET*, Kozintsev contrasta duas realidades distintas: o mundo da nobreza e dos altos círculos do poder e a realidade dos súditos comuns, aqueles que sofrem as conseqüências de decisões políticas das quais estão alijados. Essa oposição está presente sobretudo no tratamento que o diretor empresta ao herói: no filme, é o próprio rei que se transforma, quando despido das pompas do poder, em um dos miseráveis de seu reino, aos quais se mistura.

O pós-Guerra foi, portanto, um período de internacionalização de Shakespeare, rico em releituras culturais, especialmente nas mãos de Kurosawa, que traduziu os temas, os conflitos e as personagens para a cultura japonesa; nas mãos do russo Kozintsev, que enfatizou o contexto sóciopolítico das peças, influenciado pelo momento histórico do seu país; e o legado de Welles que solidificou a possibilidade de revisitar as peças em linguagem fílmica, opondo a Hollywood a influência do cinema europeu. Os três diretores trouxeram, assim, novas possibilidades de adaptar Shakespeare para o cinema e para outras culturas.

### **Zeffirelli e a popularização de Shakespeare**

Retomando o esmero na ambientação e no figurino característicos de Hollywood e a ambição dos grandes estúdios de atingir públicos mais amplos, o italiano Franco Zeffirelli produz na década de 1960 dois filmes com marcada ênfase na ação e na visualidade em detrimento dos diálogos: *A MEGERA DOMADA* (1967), com as grandes estrelas cinematográficas Richard Burton e Elizabeth Taylor; e *ROMEU E JULIETA* (1968), com Leonard Whiting e Olivia Hussey, dois jovens desconhecidos sem qualquer talento para recitar o verso, e, por este motivo, muito criticados.

*A MEGERA* aparece apenas um ano depois do sucesso de *QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?* (1966) – uma adaptação fiel da peça de Edward Albee e que retrata a vida tumultuada do casal de meia-idade, Martha e George, representados por Taylor e Burton – e se beneficia do prestígio desse filme e da fama do casal nos papéis de amantes em disputa. Com o texto bastante cortado, belos cenários, rico figurino e música de Nino Rota, essa

*MEGERA* é, em muitos aspectos, semelhante à de Pickford e Fairbanks: em tom de farsa, os dois filmes giram em torno da luta entre os sexos e eliminam o subenredo de Bianca e Lucentio; o casamento, apenas relatado na peça, é transformado em uma cena que ocupa mais de dez minutos do filme.

Quanto a *ROMEU E JULIETA*, Zeffirelli já havia montado a peça em Londres, em uma interpretação descrita pelos críticos como sentimental. O filme guarda o mesmo tom, e talvez seja isso que tenha feito dele um estrondoso sucesso entre os jovens, superando todas as expectativas de arrecadação: os 800 mil dólares investidos rapidamente se transformaram em 45 milhões. Renunciando a utilizar o cinema como veículo para a poesia de Shakespeare, Zeffirelli criou uma Verona medieval, onde os jovens amantes se rebelam contra a intransigência dos pais, estes construídos como figuras caricaturais. As preocupações do diretor se voltaram, sobretudo, para o figurino e a cenografia – calcados nas pinturas de Uccello e de Botticelli –, para a apresentação de canções, de danças e de lutas da época em locações deslumbrantes – o Ca d’Oro e o monastério de São Francisco do Deserto, em Veneza, a Piazza del Duomo, em Siena, e a Igreja de San Zeno Maggiore, em Verona.

Em 1990, Zeffirelli retorna a Shakespeare, com um *HAMLET* muito bem elaborado visualmente e que, abandonando a tradicional ambientação italiana de seus outros dois filmes, situa a história em castelos medievais ingleses. Mas, nem as belas locações, a fotografia estupenda ou o elenco de atores experientes – Alan Bates, Paul Scofield, Ian Holm – conseguiram esconder os problemas dessa adaptação, a começar pela escolha de Mel Gibson como ator principal. Em especial, o filme e a interpretação de Gibson sofreram em decorrência dos excessivos cortes nos solilóquios – que serviriam para revelar os conflitos interiores e a capacidade de reflexão do herói. Além disso, ao eliminar o contexto político da peça, Zeffirelli suprime qualquer reflexão sobre o poder e a corrupção no reino, temas centrais da trama. O resultado final desapontou os admiradores da peça, e comprometeu grandemente a estrutura e a dinâmica da tragédia, reduzida a um misto de melodrama familiar e de filme de aventura.

## Do teatro experimental para o cinema: Tony Richardson, Peter Hall e Peter Brook

Na virada das décadas de 1960 para 1970, três diretores de teatro – Tony Richardson, Peter Brook e Peter Hall – recusam a ênfase na visualidade presente nos filmes de Franco Zeffirelli, e se propõem, ao contrário, a transpor o texto shakespeariano de maneira fidedigna.

Richardson, que encenara *Hamlet* no teatro *Roundhouse*, de Londres, uma antiga estação de trem desativada, roda seu filme em dez dias. Mantém como cenário o mesmo teatro; com seu *HAMLET* (1969), o diretor quer que “o poder da imagem seja minimizado” e que “o texto e a interpretação dos atores prevaleçam”. Assim, Richardson redimensiona a amplitude vocal, a movimentação e a gesticulação dos atores para o novo meio, de modo a evitar o estilo de atuação teatral no cinema. Utilizando-se de *close-ups* e planos médios (e pouca edição) com o objetivo de ressaltar o texto, Richardson filma, sobretudo, as cabeças e a parte superior dos corpos dos atores – Nicol Williamson (Hamlet), Anthony Hopkins (Cláudio), Judy Parfitt (Gertrudes); mesmo no duelo entre Hamlet e Laertes (Michael Pennington) é o escrutínio das faces que prevalece. O resultado é que a fotografia e a linguagem do filme acabam por se aproximar das utilizadas na televisão. Além disso, pelo fato de Richardson ter eliminado o impacto do enredo político de Fortimbrás sobre o desenvolvimento da trama, a ênfase de seu filme recai inteiramente sobre o herói; por essa razão, o Hamlet de Richardson foi comparado à personalidade neurótica do século XX e o filme foi negativamente descrito como claustrofóbico. Em suma, os esforços de Richardson confirmam que o cinema necessita, em alguma medida, traduzir a poesia de Shakespeare em imagens visuais.

Outro diretor de teatro que se propõe a utilizar o cinema para revelar a qualidade do texto de Shakespeare é Peter Hall. Em montagens teatrais de *Sonho de uma noite de verão* de 1959 e de 1962, Hall já havia situado a peça no contexto da rebeldia jovem da década de 1960, bem como havia enfatizado aspectos sombrios das personagens. Para o filme, Hall mantém esse recorte, desprezando a difundida concepção da peça como uma comédia de amor leve e divertida,



cheia de música e dança. O que Hall procura evitar é o predomínio do espetáculo visual sobre o texto; para isso, filma *SONHO* (1969) em meio à chuva e à lama, e emprega truques fotográficos bastante rudimentares – semelhantes inclusive ao *stop-motion* do primeiro *SONHO*, de 1909. No entanto, apesar de os versos serem admiravelmente bem enunciados pelos atores – gente experiente como Ian Richardson, Judi Dench, David Warner e Diana Rigg – e da absoluta fidelidade ao texto, o *SONHO* de Hall fracassa como linguagem cinematográfica; são criticados, sobretudo, os movimentos abruptos da câmera, a fotografia classificada como “amadorística”, o excesso de *close-ups* e a redundância de imagens que ilustram mas não recriam, visualmente, o texto.

Ainda mais uma vez na década de 1970 um renomado diretor de teatro tentaria o cinema: Peter Brook. Em 1962, na Royal Shakespeare Company, Brook monta um *Lear* seco, pessimista e de inspiração beckettiana; talvez o que melhor defina essa montagem seja a frase de Gloucester: “Somos pros deuses moscas pra menino; / Nos matam pra brincar” (V.1). O ensaio “*Rei Lear e Fim de partida*”, do crítico polonês Ian Kott, responde pela visão sombria e sem esperança de redenção que perpassa a montagem. Para o filme, Brook mantém o mesmo tom da montagem teatral, sem, no entanto, atingir sua excelência. Com imagens desfocadas e utilizando pouco movimento de câmera – apenas *close-ups* e planos médios em detrimento dos planos de fundo –, Brook evita situar a peça em um tempo e lugar específicos. A textura granulada das imagens e a iluminação uniforme, acinzentada e difusa em nada ajudam a expressar os conflitos da peça; também o fato de não haver música e de os diálogos serem em voz baixa e com amplificação de sussurros contribui para a monotonia do filme. Alguns críticos atribuíram essa *stasis* visual e sonora à opressão vivida pelas personagens; outros entenderam essa dupla monotonia como consequência do predomínio do signo verbal e da linguagem teatral sobre a visualidade do cinema. De fato, sem a preocupação de encontrar equivalentes visuais para os conflitos e para o desenvolvimento das personagens, o *LEAR* de Brook se aproximou da linguagem da televisão – foi definido como o *LEAR* feito de rostos. O comentário de Charles Marowitz, que fora assistente de

Brook na produção teatral, sintetiza os resultados limitados de um filme que, diferentemente da montagem teatral, apenas ilustra e não realiza adequadamente o texto: “Os vestígios das melhores atuações no teatro – a de Paul Scofield, de Alan Webb, de Irene Worth – estão no filme, ainda que abrandados, mas a tapeçaria narrativa da peça se desfaz”.

Pode-se concluir, portanto, que os três filmes acima comentados, apesar de terem sido realizados por grandes diretores teatrais conhecedores da linguagem dramática de Shakespeare, falharam como cinema exatamente porque permaneceram atrelados à linguagem do teatro, não conseguindo traduzir as palavras em imagens.

### **Os anos 1970 e 1980: Shakespeare rebelde e *avant-garde*.**

Nas duas décadas seguintes, houve uma enorme diminuição do número de filmes baseados em Shakespeare, a ponto de alguns estudiosos sugerirem haver um abismo intransponível entre a linguagem do poeta e a do cinema.

O filme mais relevante desse período é o *MACBETH* (1971), de Roman Polanski. O filme é ambientado em um castelo do século X, situado no norte do país de Gales. Polanski utiliza a movimentação energética e intensa da câmera como estratégia para espelhar a psiquê e os conflitos do herói-vilão. O trecho mais comentado é a cena de sonambulismo de Lady Macbeth, que apresenta a atriz despida, possivelmente para indicar a vulnerabilidade de uma mulher assombrada pela culpa. Mesmo sendo relativamente bem conhecido do público, o filme não foi, entretanto, bem considerado pelos críticos, especialmente pela escolha do ator principal, Jon Finch, que não consegue atingir a estatura do herói trágico.

Outros esforços isolados de revisitar Shakespeare neste período não demonstraram qualquer compromisso com o texto. Ousados, experimentais e inspirados livremente nos temas, personagens e conflitos das peças, esses filmes *avant-garde* tiveram pouco impacto na história de Shakespeare no cinema. *A TEMPESTADE* (1979), de Derek Jarman, com claros contornos homossexuais, tem marcada influência do trabalho do crítico Polonês Ian Kott em

*Shakespeare, nosso contemporâneo.* O *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* (1984), de Celestino Coronado, também se pretende uma versão *avant-garde* da peça que pouco tem a ver com o texto. Mas, talvez o melhor exemplo de safra de filmes mal-sucedidos comercialmente e, em grande parte, mal recebidos pela crítica, seja o *LEAR* (1988) desconstrutivista de Jean-Luc Godard, que em nada contribui para a compreensão da peça. Em grande parte, são esses filmes e afins que respondem pelo subsequente desinteresse do cinema por Shakespeare.

### **O renascimento de Shakespeare no cinema: dos anos 1990 aos nossos dias**

“Foi possível se voltar a pensar em filmar Shakespeare sobretudo a partir dos resultados obtidos por Kenneth Branagh”, é o que afirma o renomado diretor inglês Trevor Nunn. De fato, com quatro adaptações shakespearianas em pouco mais de uma década – *HENRIQUE V* (1989), *MUITO BARULHO POR NADA* (1993), *HAMLET* (1996) e *TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS* (2000) –, além de outros filmes relacionados às peças e ao autor – *SONHO DE UMA NOITE DE INVERNO* (1995; *IN THE BLEAK MIDWINTER*) – Branagh foi o diretor que mais filmou as peças neste final de século.

Com uma sólida carreira teatral, Branagh estréia no cinema com *HENRIQUE V*, coincidentemente, a mesma peça com que Olivier estreou na década de 1940 e que estabeleceu então os parâmetros clássicos para se adaptarem as peças. A bela fotografia, o rico figurino, a excelente trilha sonora e o elenco de grandes atores – Derek Jacobi, Ian Holm, Robbie Coltrane, Paul Scofield e Emma Thompson –, fizeram desse *HENRIQUE V* sucesso absoluto de público e crítica, tendo recebido duas indicações para o Oscar, a de melhor ator e melhor diretor.

Descrito como um *libretto* contra os males da guerra, o filme tem seu ponto alto na recriação realista da batalha de Agincourt: sob uma chuva torrencial, homens e meninos maltrapilhos e esfaimados enfrentam com coragem um exército cinco vezes maior e muito mais bem armado. Neste cenário de sangue, lama e destruição –

certamente influenciado pelas cenas de batalha do *FALSTAFF* de Welles, e em tudo diferente da guerra higienizada do *HENRIQUE V* de Olivier – o rei também emerge, tal qual em Olivier, como herói: a seqüência de quatro minutos em que o Harry carrega o corpo do pajem-menino é o momento de maior glorificação de um soberano que não esqueceu sua humanidade.

A gênese de *MUITO BARULHO POR NADA* é a montagem teatral dirigida por Judi Dench para a *Renaissance Theatre Company*, porém diferentemente da ironia que orienta essa montagem, Branagh, que além de dirigir, também atua no filme, privilegia o lado sentimental da história. Ele retém alguns atores da montagem teatral – Emma Thompson, Richard Briers e Brian Blessed – e convida outros do panteão norte-americano – Keanu Reeves, Michael Keaton e Denzel Washington para completar o elenco. Sua intenção é, com um elenco anglo-americano, atrair o público de ambos os lados do Atlântico. A influência de Franco Zeffirelli, outro grande popularizador de Shakespeare, se faz presente na preocupação com a visualidade: a cena de abertura, por exemplo, possui a mesma atmosfera festiva da abertura da *MEGERA* de Zeffirelli. Ao longo de sua carreira, Branagh procurará unir a preocupação de Olivier com o texto ao cuidado visual de Zeffirelli.

Com Branagh no papel-título, o elenco internacional de *HAMLET* – Derek Jacobi, Julie Christie, Kate Winslet, Richard Briers, Jack Lemmon, Gérard Depardieu, Robin Williams, Billy Crystal e Charlton Heston – representa um passo adiante na popularização de Shakespeare. Por outro lado, as quatro horas de duração do filme *desafiam* as leis do cinema comercial e trazem, pela primeira vez, o texto integral às telas; o diretor é obrigado, no entanto, a editar uma segunda versão, reduzida, do filme.

Branagh situa a peça no século XIX, e busca retratar, em suas próprias palavras, tanto “as relações interpessoais das personagens” como “o destino de um país e a decadência de uma dinastia”; assim, ele resgata a dimensão épica e política da peça, ausente nas versões de Olivier e de Zeffirelli. Como o *HAMLET* de Kozintsev, o de Branagh é político: o príncipe é um soldado, vestido em traje escuro e militar, em contraste com a corte, vestida de branco e

vermelho. Se, por um lado, há um cuidado especial com a visualidade, presente em uma das primeiras cenas do filme na escolha de cores contrastantes para o figurino, por outro, essa visualidade está quase sempre a serviço do texto. As cores das vestimentas de Hamlet e da corte refletem o luto do primeiro – a dor que não apenas parece ser, mas verdadeiramente é (I.2) – e a alegria de Cláudio e da Rainha em uma corte em festa por suas bodas – “olhos auspiciosos”, “sorrisos”, “júbilo” de que trata a fala de abertura de Cláudio (I.2). Mais do que a linguagem das cores, é a militarização do figurino que aponta para o conteúdo político subjacente ao texto.

Um recurso cinematográfico muito utilizado pelo diretor são as interpolações visuais; Branagh mostra, por exemplo, o assassinato do rei Hamlet por seu irmão, a relação amorosa entre Hamlet e Ofélia, o planejamento do jovem Fortimbrás para invadir a Dinamarca, cenas ausentes do original, ainda que com conteúdos referidos no texto. Um dos grandes achados do filme é o momento em que Cláudio e Polônio espionam o príncipe, filmado em uma sala repleta de espelhos paralelos; a cena torna aparente não só o tema de medo e corrupção política em Elsinore, como, também, o confronto entre ilusão e realidade, tão presentes na peça.

Ao mesmo tempo em que Branagh segue a tradição teatral na atenção ao texto – e alinha-se, portanto, a Olivier –, ele também se preocupa com o *mise-en-scène* e a visualidade, tal qual Zeffirelli, recriando, com esmero, o século XIX. Além disso, consegue traduzir as imagens verbais de Shakespeare em imagens visuais, como o faz Kozintsev. Desde modo, Branagh integra, com sucesso, várias estratégias de traduzir Shakespeare no cinema.

A comédia *TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS*, a quarta adaptação shakespeariana feita por Branagh, é seu trabalho menos bem-sucedido. Em linhas gerais, o diretor realiza uma homenagem aos musicais americanos dos anos 1930, com muitas seqüências de dança e música de George Gerswhin, Cole Porter, Isac Berlin e Jerome Kern. Contrastando com o tom hollywoodiano, Branagh inclui cenas de jornalismo que situam a peça no período pré-Segunda Guerra Mundial, o que traz a possibilidade do retiro do rei

de Navarra ser interpretado como uma espécie de fuga da realidade da guerra. Em parte, o fracasso comercial do filme advém da indecisão da platéia em decodificar o que está sendo apresentado: um musical de Hollywood ou uma peça adaptada de Shakespeare?

Em termos gerais, Branagh escolhe a direção oposta à do experimentalismo e das produções *avant-garde* das décadas de 1970 e 1980, e adota o estilo narrativo realista-naturalista de Zeffirelli; seu objetivo é atingir um público mais amplo, sem que isso, contudo, signifique uma simplificação ou abandono do texto. Uma nova forma de elocução do verso é necessária para esse cinema realista; quem contribui nesse sentido é a preparadora vocal da Royal Shakespeare Company, Cicely Berry, que, aliando o respeito ao texto, dispensa os floreios retóricos e a elocução em registro elevado do teatro clássico em prol de um tom e de um ritmo mais próximo ao da conversação. O que Branagh almeja é o máximo de fidelidade textual, sem que isso signifique um predomínio da linguagem do teatro; é à linguagem do cinema – com seus planos, ângulos, cortes, edição e montagem, e com a possibilidade de realizar interpolações visuais que encenam episódios apenas narrados nas peças – que cabe a tarefa de traduzir as peças do autor.

Um bom exemplo de como Branagh utiliza os recursos do cinema para ser fiel ao texto é seu modo de lidar com os solilóquios. Diferentemente de outros diretores que procuraram transformar essa convenção tão característica do teatro de Shakespeare em pensamento em voz alta pelo uso do *voice over* e da voz em *off*, Branagh lida com os solilóquios sem tentar disfarçá-los. Talvez, o melhor exemplo esteja em *HAMLET*, no final do Ato IV, cena 4: o solilóquio é filmado inicialmente em primeiro plano e, à medida que a câmera se afasta e Hamlet se torna um pequeno ponto na paisagem, sua voz cresce e domina a tela.

Uma das críticas ao trabalho de Branagh é que várias vezes ele usa imagens para ilustrar o texto, tornando-o redundante. Um bom exemplo de redundância é quando Horácio descreve o nascer do sol (*Hamlet*, I.1) e imagens do sol nascente no horizonte reduplicam o texto. Branagh justificou o procedimento argumentando que as tomadas panorâmicas ampliam a visão do espectador e cri-

am um contraste entre as cenas de interior, no castelo de Elsinore, e o mundo exterior, em uma estratégia que lembra o *HAMLET* de Kozintsev.

Em suma, Kenneth Branagh conseguiu – influenciado pelo trabalho de Olivier, pelos espetáculos visuais de Zeffirelli, pela linguagem de renomados cineastas como Welles e pela indústria de Hollywood – equilibrar texto e imagem, traduzindo o texto dramático em linguagem cinematográfica. Apesar disso, o diretor recebeu pesadas críticas, especialmente daqueles que o vêem como conivente com o capitalismo imperialista; contudo, a enorme popularidade de seus filmes junto ao público representa um retorno às origens populares do teatro de Shakespeare.

### Na trilha de Branagh

A influência de Branagh é marcante a partir dos anos 1990. Pode ser identificada na adoção da linguagem realista, no uso de recursos cinematográficos e de interpolações visuais para clarificar o texto, e na estratégia de transpor os enredos shakespearianos para outros períodos históricos. Entre os filmes mais recentes marcados pelo trabalho de Branagh destacam-se: *RICARDO III* (1995), *OTELO* (1995), *ROMEU + JULIETA* (1996), *RICARDO III: UM ENSAIO* (1996), *TITUS* (1999), *HAMLET* (2000) e *O MERCADOR DE VENEZA* (2004).

Os méritos de *OTELO*, de Oliver Parker, estão na escolha do elenco – Laurence Fishburne (Oteló), primeiro ator negro a fazer a personagem no cinema, e Kenneth Branagh (Iago), experiente em lidar com o verso e hábil na construção de um vilão manipulador, tal qual exige o texto. O aspecto mais criticado desta produção foi o *script* de Parker, que reduz o texto às linhas mais conhecidas da peça e, deste modo, deixa de apresentar ao público a riqueza da linguagem do herói, que, afinal, foi o que conquistou Desdêmona.

*ROMEU + JULIETA* (*SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET*), de Baz Luhrmann, indica, pelo próprio título, como o nome de Shakespeare já não é mais “veneno para as bilheterias” e pode, ao contrário, atuar como um chamariz, especialmente quan-

do aliado ao herói das adolescentes – Leonardo DiCaprio. A rica e complexa linguagem de Shakespeare é embalada em ritmo de MTV: assim, Luhrman cruza as fronteiras entre cultura de massa e alta cultura, entre passado e presente, e, em meio às drogas, à violência e à velocidade, apresenta a mais lírica das histórias de amor.

Derivado da bem-sucedida montagem teatral do National Theatre realizada em 1990 com Ian McKellen e dirigida por Richard Eyre, *RICARDO III* mantém McKellen no papel principal; quem assume a direção, no entanto, é Richard Loncraine, uma vez que Eyre declina da tarefa por receio de ficar preso à linguagem empregada na montagem teatral. Loncraine, seguindo um procedimento adotado por Branagh, situa a ação do filme na Inglaterra dos anos 1930, criando um paralelo entre a rivalidade e sectarismo da Guerra das Rosas e a sociedade britânica do entre-guerras. McKellen compõe um tirano maquiavélico e carismático, claramente calcado na figura de Adolf Hitler. Neste sentido, a proposta de Loncraine parece ser a de oferecer ao público uma dupla leitura: refletir sobre os mecanismos do poder, tanto na peça de Shakespeare quanto na recente história européia.

Um ano depois, outro filme também se volta para a mesma peça, porém com proposta e resultado bastante diversos – *RICARDO III: UM ENSAIO*, um documentário que se compõe de fragmentos da peça e de depoimentos sobre o lugar do Bardo na cultura anglo-americana. O filme trata da presença de Shakespeare na cultura contemporânea e da dificuldade dos atores norte-americanos com o pentâmetro iâmbico – na verdade, uma falácia, que ignora uma longa tradição na América de grandes atores perfeitamente capazes de dizerem os versos. *RICARDO III* contém toda a sorte de comentários sobre a obra de Shakespeare e sobre o enredo, os temas e as personagens da peça, recolhidos das mais variadas fontes – o próprio Pacino, o diretor e os atores do filme, especialistas da shakespeareiana; outros atores e diretores que já atuaram e dirigiram as peças, entre os quais Kenneth Branagh, e ainda pessoas comuns que são abordadas na rua. O filme parte da premissa (fictícia) de que Pacino e o grupo de atores necessitam descobrir os mistérios de Shakespeare e de *Ricardo III*. O resultado



é, assim, o que se poderia chamar de um “pseudodocumentário” didático sobre Shakespeare em geral, e *Ricardo III* em particular.

*TITUS*, de Julie Taymor, traz ao centro das atenções uma peça geralmente esquecida tanto pelo teatro quanto pelo cinema, em parte pela violência de seu enredo. Titus é um homem dividido entre a honra militar e a honra familiar; entre o dever para com o soberano e o amor à família. Esses conflitos se traduzem magistralmente na imagem da encruzilhada em uma cena central do filme. Temas como a luta pelo poder, a crueldade e a intolerância cultural tornam o filme especialmente relevante para o mundo em que vivemos. Um dos recursos mais utilizados pela diretora é a interpolação visual. A cena de abertura, por exemplo, não encontra paralelo na peça: um menino brinca com soldadinhos em uma cozinha moderna; subitamente, a cozinha é invadida por um soldado com máscara de gás que carrega o menino para o Coliseu, onde exércitos se preparam para a guerra. A partir daí é que se inicia propriamente o enredo de *Titus Andronicus*, tal qual Shakespeare o escreveu. O menino, portanto, é uma adição da diretora e funciona como uma espécie de ponto-de-vista pelo qual toda a ação do filme é relatada: é a trajetória da criança, que vai da inocência ao conhecimento do mal e, finalmente, à compaixão, que emoldura e dá sentido à história.

Várias razões fazem de *TITUS* uma obra-prima: a cuidadosa preparação vocal realizada por Cicely Berry, que integra as diferentes pronúncias de atores oriundos da África do Sul, da Inglaterra e dos Estados Unidos, adequando-as aos padrões métricos exigidos pelo verso shakespeariano; o figurino eclético, os cenários e as locações que sugerem a Roma Imperial, o fascismo dos anos 1930 e a época atual; a alternância entre tragicidade e humor negro; e o virtuosismo da atuação de Anthony Hopkins, que faz de Titus um herói enlouquecido pela dor.

Celebrado por alguns, criticado por outros, Michael Almereyda realiza um *HAMLET* contemporâneo, em que a corrupção está representada pela cultura e economia das grandes corporações. Em ritmo rápido, o filme dialoga com imagens em profusão: na Nova Iorque de vidro e aço, Hamlet é um típico representante dos jo-

vens isolados no espaço urbano e mergulhados na cibernética para escapar ao entorno. A tecnologia das imagens e dos *gadgets* eletrônicos é o veículo para expressar os conflitos humanos: a aparição do fantasma e o primeiro solilóquio de Hamlet se transformam em imagens num *laptop*; trechos da peça são reproduzidos em máquinas de *fax* e conversas telefônicas; a cena do convento se converte em mensagem na secretária eletrônica. A despeito da ênfase no contemporâneo, Almereyda mantém a linguagem de Shakespeare: todas as falas são as escritas pelo dramaturgo.

O *MERCADOR DE VENEZA*, de Michael Radford, mais referido como o filme de Al Pacino, é a primeira adaptação para o cinema da peça desde o filme mudo de 1910 (nesse intervalo, houve apenas três adaptações para a televisão). Radford realiza cortes abundantes no texto, reduzindo-o a 131 minutos de duração. A ambientação é a Veneza de 1596, ano em que foi escrita a peça. O filme abre e fecha com imagens de exclusão: um ferrolho tranca os portões do *gueto* no início do filme, e, ao final, a porta da sinagoga se fecha para Shylock, obrigado a se converter ao cristianismo. O diretor oferece-nos, assim, uma interpretação pós-holocausto da peça – que aproxima Shylock de um herói trágico –, e aponta para a hipocrisia da sociedade mercantilista cristã – que pune, mas depende da usura para funcionar.

## Apaixonados por Shakespeare

Ao longo do século XX, os cineastas adaptaram as peças ora privilegiando o texto verbal, ora preocupando-se em traduzir a linguagem de Shakespeare em termos visuais. Os mais de setecentos filmes já realizados são prova incontestada de que palavra e imagem podem se encontrar.

Dentre as produções recentes, talvez a que melhor simbolize o longo caso de amor entre o cinema e Shakespeare seja o filme *SHAKESPEARE APAIXONADO* (1988), que angariou sete estatuetas do Oscar, e arrecadou 290 milhões, confirmando a vocação do cinema para popularizar o autor.

O filme recria o ambiente teatral e a Londres de William

Shakespeare, bem como especula, de modo divertido e instigante, sobre a sua biografia. A ação se passa em 1593, quando a peste assola a cidade, causando o fechamento dos teatros, e focaliza paixão de Will – escritor em início de carreira, assombrado pelos versos de Christopher Marlowe – por Viola De Lesseps, filha de um rico mercador e prometida em casamento a um nobre falido, Lorde Wessex.

Viola e Will se encontram quando a moça – disfarçada de rapaz e desafiando as convenções teatrais vigentes de que só os homens podiam representar – faz uma audição para a próxima peça de Shakespeare, que até aquele momento é uma comédia com o título *Romeu e Ethel, a filha do pirata*. Sofrendo grave bloqueio criativo, Will não consegue escrever, e a peça só começa a tomar forma quando Christopher (Kit) Marlowe lhe sugere um novo título – *Romeu e Julieta* –, e as linhas básicas do enredo – o amor entre jovens de famílias inimigas. Mas, as sugestões de Marlowe são insuficientes para curar completamente o bloqueio de Will; e é só quando se apaixona por Viola que ele encontra inspiração para desenvolver a peça, provando ser a força liberadora do amor que incendeia a imaginação dos poetas.

O filme retrata, também, a proteção que a rainha Elisabete oferecia ao teatro, atividade violentamente condenada pelos puritanos e pelos administradores da cidade. A aplaudida estréia de *Romeu e Julieta*, com Will e Viola nos papéis principais, é a prova definitiva de que o teatro pode espelhar a vida e o amor: até mesmo um pregador puritano se comove com a história, convertendo-se definitivamente ao mundo da arte. Do mesmo modo, nestes mais de cem anos de existência, o cinema tem contribuído grandemente para a “conversão” de platéias do mundo inteiro à obra de um grande autor.

## **bibliografia**

---

CROWL, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: Kenneth Branagh and the Revival of Shakespeare on Film*. Ohio: Ohio University Press, 2003.

DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays: the Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare and the Moving Image: the Plays on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

HATCHUEL, Sarah. *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*. Winnipeg and Niagara Falls: Blizzard Publishing, 2000.

JACKSON, Russel (ed). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

JORGENS, Jack. *Shakespeare on Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

KOTT, Jan. *Shakespeare: nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

OLIVIER, Laurence. *Shakespeare on Film. On acting*. London: Weidenfeld & Nicolson; New York: Simon & Schuster, 1986.

ROTHWELL, Kenneth S. *A History of Shakespeare on Screen: a Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

## SHAKESPEARE EM TRADUÇÃO NO BRASIL

---

Marcia A. P. Martins



A obra de Shakespeare, produzida há quatro séculos, parece mais contemporânea do que nunca. Seus personagens estão presentes no imaginário universal, e muitas expressões que usamos no nosso dia-a-dia, como “ser ou não ser, eis a questão” (*Hamlet*), “ciúme, o monstro de olhos verdes” (*Otelo*) e “meu reino por um cavalo” (*Ricardo III*), surgiram da pena desse poeta e dramaturgo de popularidade inigualável. Suas peças são incessantemente traduzidas, para fins tanto de encenação como de publicação, e adaptadas para outros meios, como ópera, balé, televisão e, principalmente, cinema. Diante disso, parece evidente o papel fundamental

da tradução na difusão do teatro shakespeariano, especialmente a partir do século XVIII; é possível até afirmar que a força e o prestígio permanentes da obra lírica e dramática do autor elisabetano – que há tanto tempo vem ocupando um lugar de destaque no cânone ocidental – devem-se, em grande parte, a uma história de traduções bem-sucedidas.

Shakespeare usou, em sua obra dramática, cerca de 21 mil termos diferentes, um número extremamente elevado para os padrões de qualquer literatura. A tragédia de Hamlet, por exemplo, é composta de quase 30 mil palavras – das quais, segundo o tradutor Geraldo Silos, 4.700 são utilizadas uma única vez. Não é difícil imaginar em que medida tal vocabulário, não só vasto como cheio de neologismos renascentistas, dos quais muitos se perderam, dificulta a tradução, o que só valoriza o trabalho de tantos tradutores, para os mais variados idiomas.

## 1. Shakespeare no Brasil

O teatro shakespeariano chegou ao Brasil por volta de 1835, com a visita de companhias estrangeiras trazendo montagens de peças como *Romeu e Julieta* e *Otelo* em traduções portuguesas, geralmente retraduzidas de uma adaptação francesa, ou mesmo na língua original dos atores, que costumava ser francês ou italiano. No século XIX, o Brasil teve importantes tradutores, como J. A. Oliveira Silva, J. C. Craveiro e Francisco José Pinheiro Guimarães, que trabalhavam para a companhia teatral de João Caetano. Como já vinha acontecendo em outras culturas, os textos de partida preferidos eram as versões francesas de Jean-François Ducis (1733-1816), que empregava uma poética neoclássica, traduzindo as peças integralmente em alexandrinos rimados e introduzindo mudanças radicais na trama e nos personagens. Na verdade, ele praticava um tipo de tradução livre denominado “imitação”, muito popular no apogeu do Império Romano e na Idade Média. O grande João Caetano (1808-1863), considerado o criador do teatro brasileiro, foi também o primeiro a se notabilizar por viver personagens shakespearianos. Ele representou *Hamlet* pela primeira vez em 1835, usando um texto vertido do inglês. O público, no entanto, achou

esta versão sombria, o que levou o ator e empresário a adotar, em 1840, a “imitação” de Ducis, obtendo grande sucesso comercial e o repúdio de poetas e escritores como Gonçalves Dias e Machado de Assis. João Caetano também encenou *Otelo* e *Macbeth* usando retraduições para o português de versões francesas de Ducis.

Ainda no século XIX surgiram muitas traduções de fragmentos e trechos esparsos por poetas e escritores. Olavo Bilac (1865-1918), por exemplo, traduziu trechos de *Hamlet*, *Lear*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e o solilóquio “To be, or not to be”, assim como também fizeram Francisco Otaviano (1825-1889) e Machado de Assis (1839-1908).

A primeira tradução integral para o português do Brasil de um original inglês do cânone shakespeariano veio a ser publicada em 1933. O trabalho foi realizado por iniciativa do próprio tradutor, que escolheu a tragédia *Hamlet*. Desde então, foram surgindo muitas outras versões brasileiras de peças de Shakespeare a partir do inglês, empreendidas por poetas, escritores, estudiosos e tradutores profissionais, somando, até a segunda metade de 2007, mais de 160 versões diferentes. Nesse total, estão incluídas apenas as traduções publicadas, excluindo-se tanto aquelas feitas por encomenda para montagens teatrais e que não foram disponibilizadas em forma de livro, quanto as adaptações voltadas exclusivamente para o público infanto-juvenil. Até o momento, já passam de 30 os tradutores que ajudaram a construir o cânone shakespeariano em português do Brasil, sendo que a maioria deles traduziu somente uma ou duas peças. Apenas Carlos Alberto Nunes e os parceiros F. C. de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes verteram os 37 títulos da obra dramática completa – acrescida, recentemente, de *The Two Noble Kinsmen* (Os dois nobres parentes), ainda sem tradução para o português do Brasil –, mas logo Barbara Heliadora se juntará a esse pequeno grupo, visto que já traduziu 33 peças, das quais 20 estão publicadas, e pretende em breve terminar a tradução do teatro completo por encomenda da editora Nova Aguilar. Cabe também registrar a significativa contribuição de Beatriz Viégas-Faria, com 15 peças traduzidas até a segunda metade de 2007 – quatorze publicadas e uma no prelo – e mais uma em andamento, por encomenda da editora L&PM.

## 2. Decisões do tradutor e/ou do editor

A tradução de textos shakespearianos em geral, e a sua tradução para o português do Brasil em particular, requerem uma série de decisões concernentes às estratégias gerais a serem empregadas. Essas decisões dizem respeito, basicamente, ao projeto editorial e ao projeto tradutório.

### 2.1 O projeto editorial

As decisões relativas ao projeto editorial definem, por exemplo, se a edição será bilíngüe ou monolíngüe; se fará parte de uma coleção ou série de peças shakespearianas, ou se é fruto de uma iniciativa isolada e circunstancial; e se haverá textos complementares como prefácios, posfácios, notas do tradutor ou do editor.

Embora o formato bilíngüe seja o preferido de estudantes de literatura e demais leitores que entendem inglês – e que podem ter interesse em comparar original e tradução, ou usar o texto em português como guia de leitura –, é bem menos comum do que o monolíngüe, por uma série de motivos, que incluem o seu elevado custo financeiro. A editora Relume Dumará iniciou, na década de 1990, a série Shakespeare bilíngüe, com traduções de Sergio Flaksman (*Noite de reis*), Geraldo Carneiro (*A tempestade*), Jorge Wanderley (*Rei Lear*), Paulo Mendes Campos (*Os dois cavalheiros de Verona*) e Onestaldo de Pennafort (*Otelo*, em reedição), mas acabou interrompendo o projeto. A Nova Fronteira também chegou a publicar três peças, em tradução de Barbara Heliódora, em edições bilíngües – *Coriolano* e *Medida por Medida*, em 1995, e *Romeu e Julieta*, em 1997 – mas, em seguida, encerrou sua série de traduções de peças shakespearianas, que agora estão sendo reeditadas pela Lacerda Editores. Alguns anos depois, a UFRJ veio a publicar *Rei Lear* (2000) e *Conto de inverno* (2005) em edições bilíngües, com tradução da professora Aíla de Oliveira Gomes.

Quanto ao alcance do projeto, é bem pequeno o número de editoras que se propuseram a publicar toda a produção dramática de Shakespeare, seja por um único tradutor ou por vários. A Melhoramentos publicou, na década de 1950, as traduções de Carlos Alberto Nunes, posteriormente reeditadas pela Ediouro em dois



formatos: os três volumes do Teatro Completo (Tragédias, Comédias e Dramas) e edições individuais contendo uma ou duas peças. Alguns anos depois, foi a vez da José Aguilar, que editou a *Obra Completa* em tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes, também em três tomos, assim organizados: no primeiro, as tragédias; no segundo, as comédias e peças finais, e no terceiro, os dramas históricos e as obras líricas.

Por fim, no que diz respeito aos paratextos, praticamente todas as traduções publicadas vêm acompanhadas de algum texto de apresentação; o que varia é a quantidade e o grau de aprofundamento destes. A edição das obras completas em tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (*Nova Aguilar*), talvez seja a que oferece o maior número de textos periféricos. Os três volumes – contendo, respectivamente, as tragédias, as comédias e os dramas históricos, juntamente com os sonetos e os poemas narrativos – são complementados por uma alentada introdução geral, organizada em quatro partes, que contemplam desde a apresentação do projeto editorial e tradutório até uma visão da era elisabetana e da recepção crítica do Bardo ao longo dos séculos, juntamente com uma cronologia da vida e da obra de Shakespeare. Além disso, cada peça é precedida de uma sinopse e de dados históricos, apresentando as respectivas fontes, e vem acompanhada de notas explicativas. No outro extremo encontram-se as edições em formato bolso, como as da L&PM série Pocket, que incluem apenas um pequeno texto na quarta capa, o qual pode variar entre um comentário sobre o personagem-título e um fragmento da peça. As notas, quando presentes, são muito poucas, exceto em *Trabalhos de amor perdidos* e *Antonio e Cleópatra*, em tradução de Beatriz Viégas-Faria, ambos com 34 notas da tradutora. Outras editoras, como a Relume Dumará, a Lacerda e a Iluminuras, encontram-se em posição intermediária: oferecem textos introdutórios, geralmente enfocando a peça em si e a tradução, e eventuais notas. A Lacerda, por exemplo, repete em todas as edições uma curta biografia de Shakespeare na orelha, dados biográficos da tradutora, Barbara Heliodora, na quarta capa, e uma introdução, assinada pela mesma Barbara Heliodora, que varia conforme a obra, tendo como objetivo apresentar a peça e destacar algumas de suas características.

## 2.2 O projeto tradutório

As decisões a serem tomadas pelo tradutor, muitas vezes em conjunto com a editora, vão definir as estratégias tradutórias com respeito a aspectos como o estilo da tradução (se mais voltado para a leitura ou para a encenação); a forma geral do texto, que pode reproduzir a combinação original de verso e prosa, ou adotar integralmente a prosa; o esquema métrico e rímico a ser empregado, no caso da opção pelo verso; a orientação da tradução (se predominantemente arcaizante/estrangeirizadora ou modernizadora/facilitadora); e o tratamento a ser dado à linguagem e estilo shakespearianos, que se destacam pela abundância de jogos de palavras e recursos fônicos e imagísticos.

A seguir, comentamos um pouco mais essas estratégias.

### a) Estilo da tradução

Em relação ao estilo da tradução, se mais voltado para a leitura ou para a encenação, a maioria dos tradutores contemporâneos adota estratégias que buscam uma comunicabilidade imediata com o público e são definidas tendo em mente a concepção do espetáculo. Nessa categoria incluem-se os trabalhos de Barbara Heliodora, José Roberto O'Shea, Beatriz Viégas-Faria, Geraldo Carneiro, Aimara da Cunha Resende e Millôr Fernandes. Este, inclusive, costuma dizer que teatro não tem pé de página e que só resta ao tradutor fazer o possível para facilitar a compreensão das falas da peça por parte do público espectador. Por outro lado, as traduções mais voltadas para a leitura podem apresentar características formais como linguagem erudita e sintaxe complexa. Este é o caso de tradutores como Carlos Alberto Nunes e F. C. de Almeida Cunha Medeiros, que trabalhou junto com Oscar Mendes.

### b) Forma geral do texto

Shakespeare, como se sabe, escreveu suas peças em pentâmetros iâmbicos, intercalados com passagens em prosa em proporções que variam de uma peça para outra. Por exemplo, *As alegres coma-*

*dres Windsor* é escrita predominantemente em prosa, enquanto que em *A comédia dos erros* e *Trabalhos de amor perdidos* prevalece o verso. A alternância entre verso e prosa na poesia dramática shakespeariana tem um significado dramático bastante nítido, servindo para transmitir outras informações além das contidas na própria fala. O poeta recorre ao verso para expressar idéias com maior clareza e exatidão, simbolizando o pensamento harmônico; a prosa, ao contrário, é utilizada em cenas e incidentes sem grande paixão ou emoção (como em *Hamlet*, quando o protagonista dirige os atores na peça-dentro-da-peça), além de indicar status social: os criados jamais se exprimem em verso, e as pessoas de classe social superior, que falam em verso entre si, dirigem-se a eles em prosa.

Dois terços das traduções brasileiras procuram reproduzir a combinação de verso branco, verso rimado e prosa do original (com destaque para tradutores como Barbara Heliodora, José Roberto O’Shea e Péricles Eugenio da Silva Ramos), enquanto no terço restante o texto é inteiramente vertido em prosa (com destaque para tradutores como Millôr Fernandes e Beatriz Viégas-Faria). Os adeptos dessa última estratégia consideram-na uma opção mais adequada por soar mais natural e contemporânea, pelo seu potencial de propiciar maior equivalência semântica – na medida em que o texto não está submetido à “armadura” do verso – e ainda pela diferença existente entre os padrões acentuais do verso em inglês e em português, o que dificulta a obtenção de uma correspondência formal. Além disso, a tradução em verso requer um domínio total dos recursos formais e poéticos. Já os que defendem que as passagens versificadas no original devem ser mantidas na tradução estão preocupados também com a fidelidade à forma e às funções dramáticas do verso, mencionadas acima, além de acreditar que, na encenação, o verso ajuda o ator, pontuando o ritmo das falas. Para dar uma idéia das diferenças formais entre uma e outra opção, reproduzimos abaixo duas versões para o português de um mesmo fragmento de *Romeu e Julieta*, que corresponde à fala do Coro no prólogo. No original, essa passagem, como outras na mesma peça, tem a forma de soneto inglês, com 14 versos em pentâmetros iâmbicos rimados (três quadras e um dístico) e foi assim vertida em prosa por F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros

(José Aguilar, 1969):

CORO

Na bela Verona, onde situamos nossa cena, duas famílias iguais na dignidade, levadas por antigos rancores, desencadeiam novos distúrbios, nos quais o sangue civil tinge mãos cidadãs.

Da entranha fatal desses dois inimigos ganharam vida, sob adversa estrela, dois amantes, cuja desventura e lastimoso fim enterram, com suas morte, a constante sanha de seus pais.

Os terríveis momentos de seu amor mortal e a obstinação do ódio das famílias, que somente a morte de seus filhos pode acalmar, serão, durante duas horas, o assunto de nossa representação.

Se a escutardes com atenção benévola, procuraremos remir-nos com nosso zelo das faltas que houver.

Esse mesmo diálogo em forma de soneto encontra-se versificado em decassílabos na tradução de Barbara Heliodora (Nova Fronteira, 1997):

CORO

Duas casas, iguais em seu valor,  
Em Verona, que a nossa cena ostenta,  
Brigam de novo, com velho rancor,  
Pondo guerra civil em mão sangrenta.  
Dos fatais ventres desses inimigos  
Nasce, com má estrela, um par de amantes,  
Cujá derrota em trágicos perigos,  
Com sua morte enterra a luta de antes.  
A triste história desse amor marcado  
E de seus pais o ódio permanente,  
Só com a morte dos filhos terminado,  
Duas horas em cena está presente.  
Se tiverem paciência para ouvir-nos,  
Havemos de lutar para corrigir-nos.

Em relação ao efeito dessas estratégias no teatro, a julgar pelo

número de montagens bem-sucedidas feitas no Brasil usando ora somente prosa, ora prosa e verso, ambas as soluções parecem adequadas; a questão não é, portanto, eleger uma ou outra como “a melhor” em termos definitivos e absolutos, mas, sim, de avaliar se a estratégia adotada em cada caso é compatível com a proposta dos encenadores e as expectativas do público.

### c) Esquemas métrico e rímico

As decisões formais nessa categoria afetam apenas as traduções versificadas, que exigem a definição do tamanho dos versos e que podem ou não manter as rimas.

O português caracteriza-se por ser uma língua sintética, com muitas desinências e sufixos, o que freqüentemente torna as palavras bastante extensas, além de ter uma estrutura silábica bastante marcada, principalmente na variante brasileira, que não permite tantas elisões e assimilações como o português falado em Portugal. A grande preocupação dos tradutores brasileiros é dar conta não só das diferenças entre o verso inglês, de natureza rítmica, e o português, que é silábico, mas também da alegada dificuldade de fazer com que as idéias contidas no pentâmetro iâmbico shakespeariano “caibam” no nosso decassílabo, que seria o seu equivalente formal mais próximo. Embora o decassílabo seja o metro de escolha da maioria dos tradutores brasileiros que se propõem a manter os versos em português (como Barbara Heliodora, José Roberto O’Shea, Jorge Wanderley e Onestaldo de Pennafort, todos eles com total domínio da forma), alguns deles recorrem aos dodecassílabos (Péricles Eugenio da Silva Ramos em *Hamlet*, Artur de Sales em *Macbeth*) para contornar o problema da extensão das palavras do português. E ainda há o caso de Sergio Flaksman, que traduziu *Noite de reis* com verso de metro frouxo tendendo para quatorze sílabas. É bom lembrar, no entanto, que Shakespeare não seguia rigorosamente o contrato métrico estabelecido, recorrendo a variações tanto no ritmo iâmbico original, como no comprimento do verso, acrescentando-lhe uma sílaba, por exemplo.

Assim como o efeito global de uma tradução em prosa e verso

pode ser bem diferente de outra só em prosa, a variação do tamanho dos versos também cria impactos distintos. Para dar uma idéia desses efeitos, reproduzimos a seguir alguns exemplos de traduções em verso, tanto de dez como de doze sílabas. O primeiro fragmento, em rigorosos decassílabos não rimados, foi extraído de *Cimbeline*, em tradução de José Roberto O’Shea (Iluminuras, 2002). Trata-se de uma fala de Póstumo (V.5) em que ele encara a própria prisão e morte como uma redenção.

#### PÓSTUMO

Bem-vindo, cativo! És o caminho  
Da liberdade. Sinto-me mais apto  
Do que aquele que sofre com artrite,  
Que prefere gemer perpetuamente  
A ser curado pelo grande médico,  
A morte, chave que abre estes meus ferros.  
Ó consciência! Estás mais algemada  
Que meus punhos e pernas. Concedei-me,  
Bons deuses, o instrumento penitente  
Para abrir esta tranca e ficar livre,  
Para sempre. Não basta que eu me doa?  
Filhos assim acalmam pais terrenos.  
Os deuses têm bem mais misericórdia.  
Se vou me arrepender, nada melhor  
Do que ser posto em ferros desejados,  
Se quereis cobrar mais pelo perdão  
Que minha liberdade, tirai mais,  
O que tenho mais caro, minha vida.  
Sei que sois mais clementes que homens vis,  
Que um terço, um sexto, um décimo carregam  
Dos que devem, deixando-os prosperar  
Com o que sobrou. Não desejo isso.  
Pela preciosa vida de Imogênia,  
Levai a minha; embora valha menos,  
É uma vida, e foi por vós cunhada.  
Não pretendeis pesar cada moeda;  
Aceitai as mais leves pela efígie,  
A minha tanto mais, que vos pertence.  
Portanto, grandes deuses, se aceitais  
Essa troca, levai a minha vida

E cortai-me as amarras. Imogênia,  
Vou falar-te em silêncio!

Vejamos agora uma passagem em dodecassílabos (igualmente não rimados) extraída de *Hamlet*, mais precisamente da cena em que a rainha Gertrudes conta a Laertes sobre a morte de Ofélia (IV. 7), em tradução de Péricles Eugenio da Silva Ramos (José Olympio, 1955):

RAINHA

Onde há um salgueiro que se inclina sobre o arroio  
E espelha as folhas cinza na corrente vítrea,  
Ela fazia umas guirlandas fantasiosas,  
Tecendo as folhas do chorão com margaridas,  
Ranúnculos, urtigas e as compridas flores  
De cor purpúrea que os pastores, sem modéstia,  
Chamam com um nome forte, mas que as nossas virgens  
Conhecem, castas, como “dedos-de-defunto”.  
Galgando a árvore com o fim de pendurar  
Essa coroa vegetal nos ramos pensos,  
Maldoso um galho se partiu, e ela tombou,  
Com seus troféus herbóreos no plangente arroio.  
Abriram-se-lhe em torno as vestes, amplamente,  
Mantendo-a à tona qual sereia por instantes:  
E ela cantava trechos de vetustas loas,  
Como que sem noção do transe em que se achava,  
Ou como criatura que, nascida na água,  
A esse elemento fosse afeita. Mas, em breve,  
As suas vestes, já embebidas e pesadas,  
Levaram a infeliz, do canto melodioso  
Para a lodosa morte. [...]

Os críticos do dodecassílabo costumam dizer que a forma, por ser longa demais, acaba por afastar o verso do ritmo da fala, tornando-o pouco natural; no entanto, ainda hoje há tradutores que defendem o seu uso, como Lawrence Flores Pereira, que optou por esse metro em sua recente tradução de *Hamlet* – a ser publicada pela Editora 34 – por motivos que incluem, dentre outros, a possibilidade de evitar cortes de palavras e simplificações propiciada

pelo maior número de sílabas.

#### d) Orientação da tradução

Enquanto uma tradução de orientação arcaizante ou estrangeirizadora busca evocar a ambientação e o uso da linguagem da época do texto original, selecionando soluções históricas comparáveis no plano linguístico, literário e sócio-histórico, uma de orientação modernizadora ou facilitadora busca um enfoque mais contemporâneo, especialmente na dicção e na poética. A tradução estrangeirizadora recorre a estratégias que não apagam as diferenças linguísticas e culturais do texto-fonte, mantendo elementos específicos do contexto linguístico original, do intertexto literário ou da situação sociocultural. Um exemplo é traduzir-se “France”, em *Lear*, ou “Norway”, em *Hamlet*, designações que se referem, respectivamente, aos reis da França e da Noruega, simplesmente como “França” ou “Noruega”. Já se for adotada uma estratégia facilitadora, a tradução será, provavelmente, “rei da França” ou “rei da Noruega”, de modo a não causar estranheza, ou mesmo confundir com o nome do país. De maneira geral, os tradutores shakespearianos que adotam uma estratégia estrangeirizadora recorrem a notas explicativas, às vezes bastante extensas, a fim de permitir que elementos estranhos ou estrangeiros presentes no texto traduzido façam algum sentido para o público-alvo.

A primeira tradução publicada no Brasil – o *Hamlet* de Tristão da Cunha, em 1933, pela Schmidt – cujo estilo é descrito como “prosa seiscentista”, adotou uma estratégia arcaizante; no breve Prefácio do Tradutor que acompanha o texto da peça em português, Cunha afirma que a linguagem deveria evocar a atmosfera da época, já que seria um anacronismo fazer com que personagens do teatro renascentista falassem a linguagem de hoje. O resultado é um texto híbrido, ou seja, português moderno com marcas arcaizantes. O tradutor diz, ainda, ter buscado um efeito de prosa musical, de inspiração simbolista – de certa forma, mais um anacronismo a reforçar a estratégia arcaizante, já que no início da década de 1930 vivia-se um momento de consolidação do modernismo. Um exemplo do efeito geral obtido por tal estratégia encontra-se na seguinte fala de Horácio em



sua conversa com os sentinelas do palácio, logo na primeira cena da peça:

#### HORÁCIO

Isso posso eu; ao menos é a murmuração. El-Rey que morreu, e cuja imagem acaba neste instante de apparecer-nos, foi, como sabeis, desafiado a combate pelo Fortebraço da Noruega, a tanto movido por grande emulação de orgulho; e no combate o nosso valente Hamleto – pois em tal conceito o havia toda esta parte do mundo conhecido – abateu o Fortebraço; o qual, por acto sellado, segundo boa confirmação legal e heraldica, lá perdeu com a vida, e em benefício do vencedor, todas as terras de sua propriedade em cuja posse estava; e contra as quaes o nosso Rei dera em penhor uma adequada meação, a qual revertera à herança do Fortebraço se fôra vencedor; assim como, por força do ajuste e em cumprimento á intenção prefixa, veio a sua a ter Hamleto. Pois senhor, o joven Fortebraço, ardidado e congesto na sua tosca compleição, pescou aqui e alli, pelas raias de Noruega, uma caterva de brigões sem fé nem lei, atraz de pão e mesa, para um commettimento que é cousa de estômago: nada mais nada menos – segundo se tornou patente aos nossos – que recuperar de nós, á mão armada e em termos compulsórios, as sobreditas terras que em tal jeito perdera o pae; tal é, ao que presumo, o motivo principal dos nossos preparativos, a origem desta nossa vigilia, e a razão capital de tanta diligencia e devassa nestes reinos.

Nessa mesma fala também se observa uma opção tradutória atualmente em desuso, que é o aportuguesamento dos nomes de Hamlet (Hamleto) e Fortimbrás (Fortebraço).

As traduções modernizadoras, por sua vez, buscam produzir um texto shakespeariano que reflita “o que Shakespeare teria escrito” se tivesse nascido na cultura receptora, falasse a língua do leitor/espectador e fosse seu contemporâneo. O poeta e tradutor Geraldo Carneiro, em texto de uma página intitulado “O Bardo & o Bastardo”, que acompanha sua tradução de *A tempestade*, publicada

pela Relume Dumará em 1991, assim explica suas estratégias: “To-meí liberdades poéticas ou culturais. Troquei, por exemplo, a *virgindade* de Miranda por *pureza*, para não provocar um idesejável efeito humorístico na platéia do princípio dos anos 80. Introduzi figuras da mitologia judaico-cristã, em lugar de figuras cujo reconhecimento seria improvável para o leitor brasileiro (como *São Jorge* em vez do *Homem da Lua* (*the Man in th'moon*), no Ato II, cena 2).”

Igualmente modernizadora é a decisão de traduzir os trocadilhos e jogos de palavras – inclusive os mais chulos – por equivalentes bem atuais e coloquiais, alguns deles até mesmo objeto de forte censura. A tradução de *Hamlet* por Geraldo Silos (1984), por exemplo, é repleta de obscenidades, mais explícitas até do que no original, onde há muito mais ambigüidade e duplo sentido.

Já em um nível mais pontual, um exemplo de estratégia modernizadora é o uso de marcas de oralidade como a mistura, na mesma fala, do pronome de tratamento “você” com pronomes pessoais e possessivos de segunda pessoa, refletindo um costume já disseminado entre os falantes de português no sudeste brasileiro. Millôr Fernandes foi um dos primeiros tradutores a adotar esse coloquialismo, que Barbara Heliodora diz estar começando a utilizar. Na tradução de *As alegres matronas de Windsor* feita por Millôr (L&PM, 1995) há muitas falas como esta, do personagem Hospedeiro: “[...] Viemos te ver lutar. Te ver em guarda, te ver em ataque, te ver em finta ou em estocada; você aqui, você ali, você em parada, você a fundo, você em nada, marcando um ponto, medindo um gesto, tomando alento, atravessando!” (II.3). Observa-se, aqui, o emprego de “você” junto com o pronome pessoal oblíquo “te”.

A combinação pode ser acrescida do pronome possessivo de segunda pessoa, como na seguinte fala da Madame Pajem, na mesma peça: “Você é um bom rapaz; e a tua discrição é um excelente alfaiate. Pois vai te dar gibão e calças novas.” (III.3).

Uma outra manifestação dessa mesma marca de oralidade é a conjugação do imperativo na segunda pessoa junto com o pronome “você”, como nesta fala do Hospedeiro: “O que é que você quer, seu casca grossa? Diz logo, ô caolho. Fala, cospe, vomita, discursa; mas pouco, hein, breve, tá ouvindo?” (IV.5).

### e) O tratamento da linguagem

Também faz parte do projeto tradutório definir o tratamento a ser dado à linguagem shakespeariana, extremamente densa e cheia de recursos marcantes no uso de sons e imagens, além de jogos de palavras, aliterações e brincadeiras tanto sonoras quanto semânticas. Destacam-se como especialmente criativas nesse sentido as traduções de Barbara Heliodora, Millôr Fernandes, José Roberto O’Shea e Beatriz Viégas-Faria. O resultado desse esforço (re)criativo pode ser visto em passagens como o diálogo entre Antífolo de Siracusa e Drômio de Éfeso em *A comédia dos erros* (I.2), repleto de jogos de palavras, que Beatriz Viégas-Faria reproduz em sua tradução (L&PM Pocket, 2004):

#### ANTÍFOLO DE SIRACUSA

Já que sou uma alma cristã e pacienciosa, me responde: em que local seguro depositaste o meu dinheiro? Ou devo quebrar essa tua cachola engraçadinha que se vira do avesso para contar anedotas quando não estou disposto? Onde estão os mil marcos que eu te entreguei?

#### DRÔMIO DE ÉFESO

Marcos? Do senhor, patrão, tenho umas quantas marcas no cocoruto; e no corpo carrego umas boas marcas da patroa, mas não tenho marcos, sir, muito menos mil marcos. Se é para eu devolver na mesma moeda à Vossa Senhoria as marcas que tenho, duvido que o senhor tenha paciência para recebê-las.

#### ANTÍFOLO DE SIRACUSA

Umas boas marcas da patroa? Escravo nojento, de que patroa tu estás falando?

#### DRÔMIO DE ÉFESO

A esposa de Vossa Senhoria, minha patroa lá no Fênix. A mesma que está em jejum até que o senhor vá para casa comer e pede que o senhor se apresse para chegar em casa e comer.

#### ANTÍFOLO DE SIRACUSA

Ora, e não é que ele continua com as gracinhas? Assim, na minha cara? Mesmo eu tendo mandado parar? Pois toma aqui, seu cretino!

#### DRÔMIO DE ÉFESO

Do que o senhor está falando, sir? Pelo amor de Deus, contenha as suas mãos. Se o senhor não pára de dar em mim, eu vou dar nos calcanhares.

Nesse fragmento de diálogo, destacam-se os jogos de palavras com “marco(s)” (dinheiro) e “marca(s)” (traço, sinal ou impressão, quer física ou emocional), e com o verbo “dar” no sentido de “bater” e também como parte da expressão “dar nos calcanhares” (fugir).

### 3. Panorama das traduções brasileiras

A história das traduções da dramaturgia shakespeariana para o português do Brasil publicadas desde 1933, quando o nosso público conheceu o primeiro Shakespeare com sotaque brasileiro, revela um ritmo crescente, especialmente a partir de 1990. De uma média de três a quatro títulos publicados – sem contar as já mencionadas duas edições das obras completas, disponibilizadas, respectivamente, nos anos 1950 (Carlos Alberto Nunes, pela editora Melhoramentos) e em 1969 (F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, pela José Aguilar) – saltou-se para 24 na década de 1990 e para 37 de 2000 à segunda metade de 2007, fora oito novas traduções já no prelo.

Pode-se ver, portanto, que o interesse em traduzir todo o cânone ou parte dele acentuou-se a partir do último decênio do século XX, e o número de editoras e tradutores envolvidos nesse tipo de projeto vem-se ampliando. As traduções de Carlos Alberto Nunes estão sendo reimpressas pela Ediouro, e a Nova Aguilar, que já tem no catálogo a obra completa de Shakespeare vertida para o português por Cunha Medeiros e Oscar Mendes, lançou, em outubro de 2006, o primeiro volume do Teatro Completo, contendo as tragédias e

as comédias sombrias, em tradução de Barbara Heliadora. O segundo volume, com as comédias e romances, está quase pronto, e as traduções que faltam para completar o terceiro, que trará as peças históricas, já foram encomendadas à mesma tradutora.

Outras editoras estão dispostas a popularizar o autor inglês, tornando-o mais acessível e levando o leitor médio, especialmente o mais jovem, a aproximar-se de suas obras, vistas por muitos como eruditas e elitizadas. Para tanto, estão investindo nas edições de bolso, com traduções que privilegiam uma linguagem contemporânea, para permitir uma leitura fluente e melhor compreensão por parte do público.

A editora L&PM, na sua série Pocket, é a que mais de destaca nesse esforço de publicar o cânone completo em edições individuais e formato menor, lançando regularmente novas traduções, encomendadas à tradutora Beatriz Viégas-Faria. Desde 1998 a Lacerda vinha desenvolvendo projeto semelhante com traduções de Barbara Heliadora, chegando a publicar 19 títulos (nove dos quais já haviam saído pela Nova Fronteira), mas a partir de 2006 a Nova Aguilar assumiu o projeto, com a proposta de lançar o todo o cânone dramático em três grandes volumes, conforme já mencionado.

Outras duas editoras, a Martin Claret e a Objetiva, têm projetos análogos ao da L&PM, embora menos abrangentes. A primeira já publicou quatro traduções em prosa feitas por Fernando Nuno, para chegar a um total de 12, no âmbito da Coleção Shakespeare, criada em 2003 tendo em vista um público jovem. A Martin Claret, por sua vez, tem nove peças de Shakespeare no catálogo da coleção traduzida “A obra-prima de cada autor”, em edições que, assim como as da L&PM, são comercializadas em diversos pontos de venda a preços reduzidos. E uma das boas notícias dos últimos tempos foi a criação do Selo CESH pela Tessitura Editora, com o objetivo de publicar traduções anotadas das peças e poemas, além de estudos críticos traduzidos e de pesquisadores brasileiros na área de estudos shakespearianos. A seleção das obras a serem publicadas sob o Selo CESH é feita por um Conselho Editorial internacional, e as traduções passam pela revisão de especialistas. A estréia da série de traduções da chamada “shakespeariana” se deu em 2006, com *Trabalhos de*

*amor perdidos*, peça vertida para o português por Aimara da Cunha Resende, e *Sonho de uma noite de verão*, por Erick Ramalho.

A intensificação do ritmo das traduções observada nos últimos 15 anos tem, ainda, uma outra característica: ao lado das tradicionais favoritos, como *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* and *Romeu e Julieta*, peças menos conhecidas também começaram a ser traduzidas – entre elas, *Cimbeline*, *Henrique IV (partes 1 e 2)*, *Ricardo II*, *Timon de Atenas* e *Titus Andronicus*.

Diante de tantas opções em termos de tradutores, estratégias formais e projetos editoriais, é importante que o leitor defina, antes de escolher uma tradução, quais são as suas expectativas em relação a Shakespeare e a cada peça em particular, para poder eleger a versão brasileira mais compatível com essa imagem. Estamos diante de um autor camaleônico, que pode ser entendido e traduzido de várias maneiras, cada uma delas ressaltando determinados aspectos ou recorrendo a estratégias específicas, dentre as quais se incluem: vocabulário e sintaxe arcaizantes, para dar “sabor de época”, ou bem contemporâneos e modernizados; manutenção ou suavização da linguagem chula e das obscenidades; reprodução/recriação ou neutralização de grande parte dos jogos de palavras; prosificação integral ou uso de verso e rima na distribuição do original; profusão de paratextos, com aparato crítico, ou pouco mais do que o próprio texto da(s) peça(s). Em outras palavras, não é possível apontar “a melhor tradução” em termos absolutos e a partir de critérios rigorosamente objetivos; as melhores traduções são aquelas que correspondem à idéia de Shakespeare que prevalece no imaginário de cada leitor em particular. Isso não elimina, no entanto, a avaliação a partir de alguns parâmetros, como, por exemplo, a posição do tradutor no universo literário e cultural brasileiro, o grau de correspondência funcional obtida em termos estritamente poéticos, a recepção – inclusive crítica – do texto traduzido e a qualidade do projeto editorial (edição bem cuidada, sem erros tipográficos, textos de apresentação bem escritos). Em relação a esse último aspecto destacam-se as traduções publicadas pela Nova Fronteira, Lacerda, LP&M (inclusive Pocket), Relume Dumará, Nova Aguilar, Ediouro, Iluminuras, UFRJ e Tessitura (Selo CESH). Quanto ao tradutor, um fator importante a considerar é o seu grau de visibilidade na edição, por meio de notas, prefácio ou textos equivalentes, e no

cenário cultural brasileiro e até mesmo estrangeiro, na medida em que for um tradutor, poeta ou estudioso premiado ou (re)conhecido. As traduções do drama shakespeariano no sistema cultural brasileiro têm sido feitas, de modo geral, por nomes de incontestável prestígio, seja nos campos da literatura e das artes cênicas, seja na academia. Muitos deles já foram mencionados aqui, mas não custa lembrar: Onestaldo de Pennafort, Péricles Eugenio da Silva Ramos, Carlos Alberto Nunes, Manuel Bandeira, F. C. de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, dentre aqueles que tiveram suas versões publicadas até o final da década de 1960, e, mais recentemente, Millôr Fernandes, Barbara Heliodora, Jorge Wanderley, Paulo Mendes Campos, Geraldo Carneiro, José Roberto O’Shea, Beatriz Viégas-Faria e Aimara da Cunha Resende, nomes cujas traduções – algumas em prosa e verso, outras integralmente em prosa – são voltadas para o palco e já foram usadas em encenações bem-sucedidas.

No Brasil de hoje, certamente Shakespeare continua a ser um clássico e ainda é visto como um autor erudito. No entanto, é bem provável que, se o corrente esforço editorial continuar disponibilizando tantas traduções em linguagem acessível e a preços competitivos, em edições preocupadas em contextualizar as obras e formar leitores e platéias, a curto ou médio prazo um número cada vez maior de pessoas, de diferentes idades, níveis de instrução e conhecimento de mundo perderão, de vez, o “medo” de Shakespeare, que poderá reconquistar a posição de autor popular que ocupava na Inglaterra elisabetana.

## **bibliografia**

---

CUNHA, Tristão. “Prefácio do tradutor”. In: SHAKESPEARE, William. *Hamleto*. Trad. e prefácio de Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

CARNEIRO, Geraldo. “Nota do tradutor: O Bardo & o Bastardo”. In: SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. e nota de Geraldo Carneiro. Canções, cena do casamento e epílogo: tradução de Jorge Wanderley. Edição bilingüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.





# SHAKESPEARE NO BRASIL

---

Barbara Heliodora



A história de Shakespeare no Brasil é um reflexo da clara predominância da cultura francesa sobre a portuguesa que, portanto, foi também a principal influência cultural sobre o desenvolvimento da colônia. Até mesmo o que muitos têm como primeira encenação de obras de William Shakespeare em Niterói e no Rio de Janeiro, graças a João Caetano (1808-1863), é apenas mais um exemplo de influência francesa.

A não ser por uma única exceção, todas as peças de títulos shakespearianos que o nosso primeiro grande ator apresentou eram, na verdade, adaptações melodramáticas de Jean-François Ducis (1733-1816), um produto muito específico das mudanças que estavam ocorrendo no teatro francês, e de alguns outros seus conterrâneos. Voltaire (1694-1778), cultor da tragédia clássica que já caminhava para o desaparecimento, apesar de uma relutante admiração pelo gênio do autor, considerava as obras de Shakespeare originais criações de um talento selvagem e indisciplinado, que não conhecia as rígidas regras do neoclassicismo, e tinha a ousadia – ou o mau gosto – de apresentar no palco momentos de violência ou obscenidade chocantes e inadmissíveis para as requintadas platéias parisienses. Aliás, é indispensável lembrar que ao longo da segunda metade do século XVII e todo o século XVIII não faltaram na própria Inglaterra críticas semelhantes às obras do Bardo. Mas Denis Diderot (1713-1784), entre outros, já representava uma conscientização de que um novo público, burguês, exigia um novo teatro, e reconhecia em Shakespeare o mérito de levar para a cena um panorama mais amplo de personagens e situações. As diferenças entre os prós e os contras eram grandes, e Ducis quis aproveitar o melhor de dois mundos, “disciplinando” Shakespeare, cortando o que considerava chocante, e transformando as tragédias em dramalhões românticos, para um público que muito provavelmente aprovava a frase de Beaumarchais (1732-1799) “O que me importa a morte de algum tirano do Peloponeso?”

Não tendo a dramaturgia inglesa da época de Shakespeare tomado conhecimento das regras supostamente aristotélicas do neoclassicismo, e por isso mesmo mesclando, tragédia e comédia, fazendo a ação se passar em vários locais diferentes e ao longo de dias, meses ou anos, era impossível que os neoclássicos não a condenassem. Por outro lado, tendo os puritanos da *Commonwealth* (1640-1660) não só fechado como literalmente destruído todos os teatros de forma elisabetana, a céu aberto e com três áreas distintas de representação, ficava igualmente impossível para os que vieram nos séculos seguintes compreender como seria possível apresentar, em seus pequenos palcos do tipo italiano, peças com vinte, trinta ou quarenta personagens.

O fato de João Caetano usar Ducis, no entanto, reflete em si a descoberta de Shakespeare pela Europa ao tempo dos primórdios do Romantismo. Com a Revolução Francesa, cresceram os palcos e os teatros, a fim de abrigar toda uma nova camada social; os temas clássicos foram substituídos pelos de história mais recente, e aos poucos até mesmo os teatros da corte tiveram de dar lugar a retratos mais amplos da sociedade. Considerando que o único barroco francês de grande produção, Alexandre Hardy (c.1575-c.1632), nunca teve o apoio das classes dominantes, não havia, de pronto, autores suficientes para alimentar a fome teatral do novo público, e isso levou à descoberta de Shakespeare; um Shakespeare amputado, depurado, comportado, mas mesmo assim com algo de seu talento e de sua força.

Durante algum tempo, graças às afirmações de Pires de Almeida, acreditou-se que João Caetano havia trabalhado com traduções do original em inglês, porém os notáveis trabalhos de Eugênio Gomes, Celuta Moreira Gomes, ambos de 1961, e posteriormente o brilhante estudo de Décio de Almeida Prado sobre João Caetano, em 1972, deixaram bem claro que foram as versões francesas, mutiladoras de Shakespeare, que foram apresentadas no Brasil durante o século XIX, não só por João Caetano como também por companhias estrangeiras, principalmente italianas, que nos visitaram.

O cuidadoso estudo de Eugênio Gomes em *Shakespeare no Brasil* menciona notícia da montagem, em 1835, dos primeiros espetáculos pseudo-shakespearianos apresentados por aqui, que foram *Os tímulos de Verona ou Julieta e Romeu* e *Os terríveis efeitos do ódio e da vingança ou Julieta e Romeu*, com referências simultâneas a ambos os títulos, que podem bem ter sido um único espetáculo, traduzido do francês. Um pouco adiante aparece *Coriolano em Roma* e o *Otelo* de Ducis. Encontrou Gomes ainda referência a uma apresentação, em inglês, de duas cenas de *Otelo* no Teatro Constitucional, em espetáculo beneficente.

É mencionado, também, o registro que fez Pires de Almeida e uma interpretação de *Hamlet*, por João Caetano, em 1835, com tradução do original inglês de Oliveira e Silva. O ator só voltaria a apresentar a tragédia novamente em 1840, e já na versão de Ducis,

agora alvo de entusiásticos aplausos, que apagavam a má impressão causada pela forma original de Shakespeare. É verdade que figuras ilustres como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Joaquim Nabuco manifestaram-se contra a mediocridade de Ducis, porém João Caetano nunca mais voltou ao original.

Segundo Pires de Almeida, em 1838, João Caetano interpreta *Otelo*, em tradução por Gonçalves de Magalhães (1811-1882) da versão para o francês de Alfred de Vigny (1797-1863), e ainda em 1838 há indicações de que João Caetano apresentou o drama *Slylock ou a terrível vingança de um judeu*, com base na versão francesa de Albois, e em 1843 *Macbeth*, com a versão de Ducis traduzida por José Amaro de Lemos Magalhães. Não se pode condenar João Caetano pelo que fazia, pois, no mesmo ano, visitaram o Brasil duas companhias espanholas, ambas apresentando Shakespeare segundo as deformações francesas, que faziam sucesso em toda a Europa.

De todas as peças que João Caetano apresentou foi com *Otelo* que ele alcançou maior sucesso, e é muito interessante que se tenha, em suas *Lições Dramáticas*, um depoimento a respeito do ator sobre como ele encarava seu personagem favorito:

Lembro-me ainda que, quando me encarreguei do papel de Otelo, na tragédia *O mouro de Veneza*, depois de ter dado a este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos combates, entendi que este grande vulto trágico quando falasse devia trazer à idéia do espectador o rugido de um leão africano, e que não devia falar no tom médio de minha voz: recorri por isso ao tom grave dela e conheci que o poderia sustentar em todo o meu papel...

João Caetano comenta ainda que todos os atores que por aqui apresentavam *Otelo* tentavam fazer o que ele fez, mas eram incapazes de sustentar o tom ao longo de todo o espetáculo. O comentário a respeito do registro da voz se torna particularmente

interessante porque, cerca de cento e vinte anos depois, o grande Laurence Olivier, reconhecendo que o papel de Otelo não foi escrito para tenor e sim para barítono, trabalhou por alguns meses sua voz a fim de interpretar o papel com registro dois tons abaixo do normal, mesmo que não pensasse em termos de rugidos de leão...

É bem verdade que, depois de João Caetano, Shakespeare, em matéria de atores brasileiros, desaparece de nossos palcos por quase um século, mas isso não quer dizer que ele não tenha sido montado, mesmo que não com muita frequência: em 1871 vem ao Brasil a companhia de Ernesto Rossi (1827-1896), que se apresentou no Theatro Lyrico Fluminense com um largo repertório de tragédias, inclusive *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*, todas traduzidas diretamente do original inglês. Nem mesmo a fama de Rossi conseguiu persuadir o público a se entusiasmar pelos originais de Shakespeare, tão viciado estava ele nos dramalhões adaptados pelos franceses.

No mesmo ano veio ao Brasil outra companhia italiana, que tinha como figura de proa um ator ainda mais famoso, Tommaso Salvini (1829-1915), cujo talento e técnica foram profundamente admirados por Constantin Stanislavski (1863-1938), sendo o italiano um dos objetos de seus estudos a respeito da interpretação. Salvini fez muito sucesso, mas como era característico do tempo, um pequeno grupo resolveu abraçar a causa de Rossi como melhor intérprete, o que levou a uma das polêmicas com as quais os intelectuais do século XIX gostavam de se ocupar. Vale a pena lembrar que Salvini fez enorme sucesso com sua interpretação de Otelo tanto em Londres, onde apresentou até espetáculo reservados a atores ingleses, quanto em Nova Iorque. O sucesso em Nova Iorque é mais surpreendente, porque Salvini representava em italiano, mas o resto do elenco dizia o texto original em inglês, desatino que só uma atuação extraordinária seria capaz de superar...

O levantamento registrado por Celuta Moreira Gomes em sua notável pesquisa realizada no acervo da Biblioteca Nacional, onde era Chefe da Seção de Referências, comprova que, entre 1871 e o final do século, o Brasil foi visitado por oito companhias italianas,

duas espanholas e mais duas portuguesas, com peças de Shakespeare (ou suas adaptações), sendo importante notar que, mais para o final do século, as companhias começaram a visitar também São Paulo, sendo que Rossi, em 1879, visitou Porto Alegre.

Logo no início do novo século, em 1905, Sarah Bernhardt (1844-1923), tão famosa quanto popular, interpretou seu *Hamlet*, mas não foi a primeira a fazê-lo entre nós: a italiana Giacinta Pezzana Gualtieri (1841-1919) já interpretara o príncipe da Dinamarca em 1882. Constant Conquelin Ainé trouxe *A megera domada* em francês em 1907. Ainda houve outras visitas pouco expressivas como um *Hamlet* em árabe por Gabriel Trabulsi, em 1918. Mas o fato é que a chamada Grande Guerra, de 1914 a 1918, cortou o fluxo de visitas européias. Com isso, Shakespeare, nos palcos, ficou esquecido por muitos anos.

A par dessas montagens das obras de Shakespeare (ou de seus simulacros) no século XIX é preciso lembrar que a ausência de espetáculos brasileiros não significa que o autor fosse desconhecido, pois suas obras influenciaram considerável número de escritores de grande significação em nossa história literária. Em matéria de teatro o caso mais notável é o de *Leonor de Mendonça* (1846-7) de Gonçalves Dias (1823-1864), em que o tema do ciúme causado por um adultério apenas suposto tem clara ligação com *Otelo*. Era famoso o fato de *Otelo*, em sua forma original, ter desagradado ao público francês, por isso mesmo provocando a criação dos melodramas apelativos de Ducis e companhia. Gonçalves Dias também prefere o caminho do romantismo para dar forma à sua trama, embora faça longo comentário a respeito do uso do verso e da prosa pelo Bardo de Stratford.

Os exageros das adaptações pré-românticas e românticas já haviam motivado, no entanto, uma outra obra brasileira, a versão cômica (e crítica) de Martins Pena (1815-1848), *Os ciúmes de um pedestre* (1846), pela qual ficamos sabendo não só da intimidade do autor com a história do mouro de Veneza, como também do seu conhecimento de *O mercador de Veneza*, pois nesta comédia, como no *Pedestre*, a solução inclui a chegada de “três caravelas carregadas de ouro”. Os exageros das interpretações dos atores supostamen-

te shakespearianos que nos visitavam, por outro lado, provocaram a criação de várias outras paródias.

No caso de Álvares de Azevedo (1831-1852), a influência de Shakespeare se apresenta de outro modo, com uma presença freqüente em forma de citações que revelam uma considerável intimidade com várias peças, principalmente *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*, e com presença marcante de Ariel e Caliban, de *A tempestade*, que Azevedo usa para caracterizar o Anjo e o Demônio de sua poesia.

Diverso ainda é o modo pelo qual Olavo Bilac (1865-1918) revela seu conhecimento de Shakespeare: primeiro, escreve um soneto em francês para consagrar a interpretação de *Otelo* por Giovanni Emmanuel, que teve a ocasião de ver quando era estudante em São Paulo. Em 1893 faz algo bem mais ousado, uma paródia do mais famoso monólogo de *Hamlet*, inserido no contexto do panorama político brasileiro: uma caricatura do então presidente Floriano Peixoto como Hamlet, no Palácio Itamarati, sede do governo, tendo na mão uma cópia da Constituição:

Ser ou não ser... Minh'alma, eis o fatal problema!  
Que deves tu fazer, nesta angústia suprema,  
Alma forte? Cair, degradingolar no abismo?  
Ou bramir, ou lutar contra o federalismo?  
Morrer, dormir...dormir...ser deposto... mais nada!  
Oh! a deposição é o patamar da escada...  
Ser deposto! Rolar por este abismo, às tontas...

*(Depois de longa meditação)*

E o câmbio? E o Vitorino? E o Tribunal de Contas?

*(Outra meditação)*

Morrer, dormir...Dormir? Sonhar talvez! Que sonho?  
Que sonho? A reeleição!

*(Nova meditação)*

Se os batalhões disponho  
Com jeito, e os afeiçôo às ambições que sinto,  
Venço... E esta é a opinião do Moreira Pinto!

*(Cai numa reflexão profunda)*

Mas, enfim, para quê ser novamente eleito?

Se não fosse o terror... Se não fosse o respeito  
Que a morte inspira, e horror desse sono profundo...  
Ah! quem suportaria os flagelos do mundo;  
O ódio de Juca Tigre; o armamento estragado;  
O comércio que morre; a indústria que adormece;  
A míngua da lavoura; o *déficit* que cresce  
Horribilmente, como a estéril tísica;  
A bravura do Mouro; o gênio do Oiticica...  
– Oh! quem resistiria a tanto, de alma forte,  
Se não fosse o terror do ostracismo e da morte?

*(Pausa)*

O ostracismo, região triste e desconhecida,  
Donde nenhum viajor jamais voltou à vida...  
Ah! eis o que perturba... Ah! eis o que entibia  
A coragem maior e a maior energia!

*(Entra Ofélia)*

Aí vem a bela Ofélia...

*(Voltando-se para ela)*

Anjo! quando rezares,  
Nunca peças a Deus pelo Silva Tavares..

Até mesmo nesse divertido arremedo é possível detectar a influência das versões francesas, pois Shakespeare não escreve em alexandrinos e não usa qualquer tipo de rima nesse trecho...

Também em Machado de Assis (1839-1908) é constante a presença da leitura de Shakespeare, o mesmo acontecendo em Coelho Neto (1864-1934); e a influência continua a estar presente em inúmeros autores, inclusive no mais recente romance de Luiz Fernando Veríssimo, *A décima segunda-noite* (2006).

A volta de Shakespeare aos palcos brasileiros tem lugar em 1938 graças ao entusiasmo de Paschoal Carlos Magno (1906-1980), poeta e diplomata, que retornou, depois de servir por dois anos na Inglaterra, completamente tomado pela paixão shakespeariana. Tendo sido um dos membros fundadores da Casa do Estudante do Brasil, foi sob a égide da instituição que ele resolveu criar o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), que estreou, em 1938, com a montagem, suntuosa para a época, de *Romeu e Julieta*, com o pró-



prio Paschoal orientando o tom do espetáculo segundo o que vira na Inglaterra, e Itália Fausta encarregada da marcação de cena. O espetáculo obteve imenso sucesso, com considerável repercussão na imprensa, e marcou o início de duas carreiras bem sucedidas: a de Paulo Porto, principalmente no rádio e no cinema, e a de Sonia Oiticica, no teatro.

O Teatro do Estudante foi reincidente em matéria de Shakespeare. Em 1942, o TEB monta *Como quiseres*. Em 1941, a montagem de *Romeu e Julieta* de 1938 foi reencenada, e, em 1945, o mesmo texto foi representado no Teatro Universitário, dirigido por Jerusa Camões, incluindo em seu elenco vários nomes que marcaram o teatro brasileiro, sendo Sérgio Britto, Sérgio Cardoso e Wanda Lacerda os mais destacados. O Teatro do Estudante do Brasil ainda apresentaria uma nova versão do mesmo texto, com Silvia Orthof e Narto Lanza, enquanto *Sonho de uma noite de verão* recebeu nesses mesmos anos várias montagens por grupos amadores.

O maior triunfo do TEB, no entanto, viria em 1948, com a montagem de *Hamlet*, que abalou a cidade do Rio de Janeiro com seu sucesso. O diretor foi Hoffman Harnisch, e a concepção alemã de um príncipe extremamente romântico era realmente aconselhável para um elenco jovem e inexperiente. O talento de Sérgio Cardoso no papel de protagonista foi cantado em prosa e verso, e Maria Fernanda fazia sua estréia como uma encantadora Ofélia. Para ela, como para Sérgio Cardoso, Sérgio Britto e Luis Linhares o espetáculo foi decisivo na escolha de uma carreira. Um grupo, em grande parte egresso do espetáculo de Harnisch, formou uma nova companhia, o Teatro dos Doze, que estreou com uma nova versão do *Hamlet*.

A vinda de companhias estrangeiras ao Brasil havia rareado porém, foram marcantes as visitas de Ermete Zacconi, em 1924 e 1931, ambas fartas em títulos shakespearianos, sendo surpreendente que não tenha tido maior repercussão as visitas de atores famosos como Alexander Moissi em 1931, e Jacob Ben-Ami, em 1947, ambos no papel de Hamlet.

Em 1950 vem ao Brasil, com grande repercussão, a companhia

Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, que traz em seu generoso repertório, um *Hamlet* mais introspectivo porém não totalmente satisfatório.

Em 1954 há nova visita italiana, agora com o Piccolo Teatro de Milan, que trouxe *Júlio César*, seguida em 1958 pelo Teatro Stabile di Genoa, que apresentou pela primeira vez no Brasil *Medida por medida*.

Mas foi só em 1964, por ocasião das comemorações do quarto centenário do nascimento de William Shakespeare, que tivemos aqui uma companhia profissional de língua inglesa apresentando obras suas: um grupo liderado por Ralph Richardson e Barbara Jefford apresentou, no Teatro Municipal, *Sonho de uma noite de verão* e *O mercador de Veneza*, com sucesso apenas relativo. Como parte das mesmas comemorações foi realizada em São Paulo uma divertida *Megera domada*, dirigida por Antunes Filho, um *Sonho de uma noite de verão* de O Tablado, no Rio, e outra *Megera domada* em Curitiba, e pouco depois Ruth Escobar montou um *Júlio César*, em São Paulo, com Juca de Oliveira. Alguns anos mais tarde o mesmo Juca de Oliveira protagonizou um *Ricardo III* ambicioso mas que não contava muito bem a história da peça.

Ainda nos anos 1960 houve mais duas visitas, uma de um grupo encabeçado por Vivien Leigh, que apresentou *Noite de reis*, e um brilhante espetáculo de trechos de Shakespeare interpretados por John Gielgud e Irene Worth, enquanto na década de 1990 apareceram duas visitas inglesas infelizes: um desastrado *Antônio e Cleópatra*, no qual Vanessa Redgrave usava um elenco todo negro para proclamar suas posições políticas, incluindo no cenário, sem qualquer relação com o espetáculo, a frase “Eu sou pelo pão”; e, ao apagar das luzes, um *Hamlet* com direção dubiamente atribuída a Peter Brook, que também tinha ares de adaptação para o Terceiro Mundo.

Foi nas duas últimas décadas do século XX, na verdade, que Shakespeare começou a ser encenado com maior frequência por brasileiros. Das primeiras aventuras, no Rio de Janeiro, constaram *A tempestade*, por um grupo jovem chefiado por Tite de Lemos, que se perdia em invenções gratuitas, uma confusa montagem de

*Titus Andronicus*, e *A comédia dos erros*, dirigida por quem assina estas linhas, com Oduvaldo Vianna Filho e Napoleão Moniz Freire interpretando, em um *tour de force* os dois pares de gêmeos. Em São Paulo houve uma experiência não muito satisfatória de Jô Soares traduzindo e dirigindo *Romeu e Julieta*, e tem sido crescente o número de montagens paulistas de Shakespeare. Grande repercussão alcançou o *Sonho de uma noite de verão*, de Cacá Rosset, que chegou a ser apresentado no *Central Park* em Nova Iorque, mas o mesmo diretor foi menos bem sucedido ao dirigir *A comédia dos erros*.

*Macbeth*, que no Rio só conheceu, nos anos 40, uma montagem do Teatro do Estudante até a insatisfatória montagem dirigida por Fauzi Arap, com Tônia Carrero e Paulo Autran, teve duas montagens em São Paulo nessa nova leva de espetáculos de Shakespeare: Antunes Filho montou um, em parte inspirado no *Trono manchado de sangue*, de Akira Kurosawa, enquanto Ulisses Cruz dirigia Antônio Fagundes e Vera Fisher. A Cia. Tonia-Celi-Autran, na década de 50, havia estreado com *Otelo*, e São Paulo viu mais recentemente um interessante *Otelo* que tentava inserir a trama em uma visão dos tempos de hoje. Em São Paulo, também, apareceu a bela montagem de *Péricles*, de Ullyses Cruz, com cenário de Helio Eichbauer.

Não devem passar em branco, nesse mesmo final de século, as visitas do grupo inglês Cheek by Jowl, que apresentou ótimos espetáculos de *A tempestade*, *Medida por medida* e *Como quiserem*, enquanto em um dos festivais internacionais promovidos por Ruth Escobar em São Paulo, um grupo romeno ficou entre altos e baixos em uma estranha encenação de *Titus Andronicus*.

Poucas montagens de Shakespeare têm alcançado tamanho sucesso e causado tamanho impacto quanto o *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que tinha Gabriel Vilella como diretor convidado. Concebido para ser apresentado na rua, como era a tradição do grupo, o texto foi cortado e, na realidade, recriado em termos simples mas comoventes. Entremeadado de canções tradicionais mineiras, o espetáculo era visualmente excepcional mas, principalmente, fiel ao espírito da tragédia de Shakespeare, mesmo que as palavras tivessem sido alteradas. O espetáculo não só percorreu o Brasil como correu mundo, tendo sucesso na Europa,

nos Estados Unidos e até mesmo na Inglaterra.

Foram aparecendo, cada vez mais, montagens de Shakespeare fora do eixo Rio-São Paulo. Em Curitiba, Marcelo Marchioro dirigiu um belo *Sonho de uma noite de verão*, e um *Hamlet* menos satisfatório, em função de experimentações na interpretação. Na Bahia, recentemente, apareceu um bonito *Sonho de uma noite de verão*, direção de Márcio Meireles, que faz uso interessante de tradições baianas. O grupo Nós do Morro, da favela do Vidigal, no Rio, encenou a mesma peça com fraco resultado, mas recentemente apresentou uma montagem encantadora de *Dois cavaleiros de Verona*, que, como o espetáculo do Galpão, fez Shakespeare viver por encontrar caminhos bem brasileiros para trazê-lo ao público. Também no Rio, os Atores de Laura, com direção de Daniel Herz, montaram *Conto de inverno*, com relativo sucesso, e Sérgio Viotti viajou bastante pelo Brasil com um espetáculo composto por vários trechos das peças de Shakespeare.

A maior incidência de espetáculos com textos de Shakespeare é atestada pelo fato de as últimas décadas terem testemunhado nada menos que três montagens diferentes do *Rei Lear*: a primeira com Sérgio Britto, dirigido por Celso Nunes; a segunda com Paulo Autran, dirigido por Ulysses Cruz; e a última com Raul Cortez, dirigido por Ron Daniels, o brasileiro Ronaldo Daniel, radicado na Inglaterra, que por quinze anos foi diretor na Royal Shakespeare Company, onde dirigiu várias das peças do autor, inclusive uma bela *Tempestade* protagonizada por Derek Jacobi, tendo posteriormente dirigido as “quatro grandes” tragédias no Japão.

A freqüência das montagens nos últimos anos tem crescido sempre. No Rio, Diogo Vilela montou um *Hamlet* muito confuso, mas houve duas montagens interessantes de *O mercador de Veneza* e outra, muito infeliz, de *Antônio e Cleópatra*, dirigida por Paulo José. Como exemplo da assimilação do autor pelo teatro brasileiro, apareceu já agora no século XXI, o lindo musical *Otelo da Mangueira*, surpreendentemente fiel à trama original, mas passado no universo de uma escola de samba. Enquanto isso, em São Paulo, aparecem ao mesmo tempo duas montagens de *Ricardo III*, ambas atraindo grande público, mesmo que um tanto cortadas. E, tam-

bém em São Paulo é montada, pela primeira vez no Brasil, a problemática *Timon de Atenas*, sem muita compreensão do texto.

Esse pequeno panorama sobre a presença de William Shakespeare no Brasil não é de modo algum completo, mas tem pelo menos a intenção de mostrar que o número de montagens tem aumentado com a passagem do tempo. Sem dúvida, em parte esse aumento se tem dado em função da mudança da ênfase do francês para o inglês como língua estrangeira preferencial, o que levou ao uso dos textos originais para novas traduções. As traduções mais antigas que foram conhecidas por aqui foram as feitas em Portugal, e tanto essas quanto as primeiras feitas no Brasil tiveram pouca preocupação com o fato de William Shakespeare ter escrito para ser representado no palco e, por isso mesmo, compreendido com facilidade. A preocupação literária por vezes tornou assustadoramente freqüente o uso de ordem inversa, juntamente com um vocabulário um tanto pomposo que contradiz o original.

Nos últimos anos as traduções têm tido mais preocupação teatral, como as de Millôr Fernandes, que abandona o uso do verso em favor de linguagem mais acessível. O professor Dr. José Roberto O'Shea, por seu lado, tem apresentado traduções como *Antônio e Cleópatra* e *Cimbeline, rei da Britânia*, acompanhadas por um aparato crítico que serve bem aos interesses de quem quer não só gozar da beleza das peças como também conhecê-las melhor do ponto de vista acadêmico. A profa. Dra. Aíla de Oliveira Gomes traduziu *Conto de inverno* e *Rei Lear* em verso, e o mesmo fez a professora Dra. Aimara da Cunha Resende com *Trabalhos de amor perdidos*. Quem assina este artigo, por sua vez, tem procurado fazer traduções que possam ser ditas com facilidade e por isso mesmo compreendidas no teatro, seguindo a forma original do autor, isto é, mesclando prosa e verso (como fez Aimara da Cunha Resende).

São tantas as traduções aparecidas nos últimos anos, no entanto, que não é possível dar conta de todas, mas é preciso ainda, para ampliar um pouco este panorama da presença de Shakespeare no Brasil, lamentar que pouco ainda tenha sido publicado em matéria de estudos shakespearianos de brasileiros e, igualmente, pouco tenha sido traduzido da vasta bibliografia sobre o assunto, mas *A lin-*

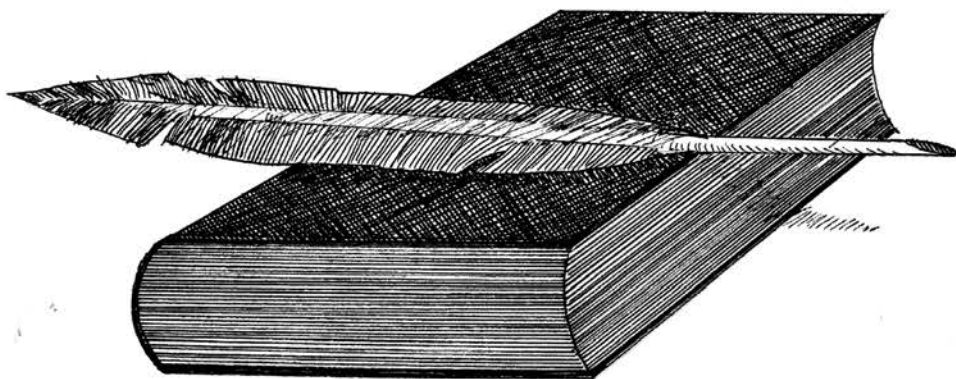
*guagem de Shakespeare*, de Frank Kermode, e *A imagística de Shakespeare*, de Caroline Spurgeon, são preciosas traduções recentes em português para quem quer estudar os textos com maior detalhe.

A principal contribuição a ser feita a respeito de Shakespeare no Brasil continua a ser a de acabar com os perigos da chamada “bardolatria”, e aceitar que ele só continua a ser montado pelo mundo afora por ser um excelente autor teatral, com um corpo de obra não só fascinante mas, na realidade, perfeitamente acessíveis, como as de qualquer bom autor teatral. É preciso que suas peças, enfim, sejam cada vez mais conhecidas pelo que elas são, e não apenas pela assinatura.

# TRADUÇÕES BRASILEIRAS PUBLICADAS DO DRAMA SHAKESPEARIANO (1933-2007)<sup>1</sup>

---

Marcia A. P. Martins



---

<sup>1</sup> O critério para a organização desta relação é o número de traduções publicadas, sendo que as edições no prelo até a segunda metade de 2007 também estão sendo incluídas nessa categoria. Quando o número de traduções de duas ou mais peças for idêntico, prevalece a ordem alfabética pelo título em inglês. Os títulos das peças em inglês seguem o padrão do volume *William Shakespeare – The Complete Works* (compact edition), organizado por Stanley Wells e Gary Taylor (Oxford UP, 1988).

1. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (15 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Tristão da Cunha	<i>Hamleto</i>	Schmidt, 1933	Prosa
Oliveira Ribeiro Neto	<i>A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca</i>	Martins, 1948; Villa Rica, 1997 (edição com <i>A tragédia de Romeu e Julieta</i> e <i>A tragédia de Macbeth</i> )	Prosa e verso
Pêricles E. da Silva Ramos	<i>Hamlet</i>	José Olympio, 1955; Circulo do Livro, 1982	Prosa e versos dodecassílabos (alexandrinos)
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Hamlet, príncipe da Dinamarca</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Carlos Alberto Nunes	<i>Hamleto</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos dodecassílabos heróicos
Anna Amélia C. Mendonça	<i>Hamlet</i>	Agir, 1968; Nova Fronteira, 1995 (edição com <i>Macbeth</i> por Barbara Heliodora); Lacerda, 2004 (com revisão de Barbara Heliodora); Nova Aguilar, 2006 (com revisão de Barbara Heliodora, Volume I da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos dodecassílabos
Geraldo de C. Silos	<i>Hamlet</i>	JB, 1984	Prosa
Mílôr Fernandes	<i>Hamlet</i>	L&PM, 1988; 1995 (edição com <i>As alegres matronas de Windsor</i> ); L&PM Pocket, 1996	Prosa coloquial
Mário Fondelli	<i>Hamlet</i>	Newton Compton Brasil, 1996	Prosa
Equipe de tradutores da Editora Martin Claret	<i>Hamlet</i>	Martin Claret, 2000	Prosa
Fernando Nuno	<i>Hamlet</i>	Objetiva, 2003	Adaptação em prosa
Elvivo Funck	<i>Hamlet</i>	Unismos, 2003 (edição bilingüe, tradução interlinear)	Prosa
Marilyse Rezende Bertin e John Milton	<i>Hamlet</i>	Disal, 2006 (edição adaptada bilingüe)	Adaptação em prosa
Lawrence Flores Pereira	<i>Hamlet</i>	Editora 34 (no prelo)	Prosa e versos dodecassílabos



2. *The Tragedy of Macbeth* (12 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Oliveira Ribeiro Neto	<i>A tragédia de Macbeth</i>	Martins, 1948; Villa Rica, 1997 (edição com <i>A tragédia de Romeu e Julieta</i> e <i>A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca</i> )	Prosa e verso
Artur de Sales	<i>Macbeth</i>	Clássicos Jackson, 1948 (edição com <i>Rei Lear</i> por Jorge Costa Neves); 1960	Prosa e versos dodecassílabos (alexandrinos)
Carlos Alberto Nunes	<i>Macbeth</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos dodecassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Macbeth</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Nelson de Araújo	<i>Macbeth</i>	Imprensa Oficial da Bahia, 1960	Prosa
Manuel Bandeira	<i>Macbeth</i>	José Olympio, 1961; Brasiliense, 1994;	Prosa e versos dodecassílabos
Geir Campos	<i>Macbeth</i>	Paz e Terra (edição de bolso), 1997 Civilização Brasileira, 1970	Prosa e versos dodecassílabos
Barbara Heliadora	<i>Macbeth</i>	Nova Fronteira, 1995 (edição com <i>Hamlet</i> por Anna Amélia Carneiro de Mendonça); Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos dodecassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Macbeth</i>	L&PM Pocket, 2000	Prosa
Jean Melville	<i>Macbeth</i>	Martin Claret, 2002	Prosa e verso
Fernando Nuño	<i>Macbeth</i>	Objetiva, 2003	Adaptação em prosa
Elvio Funck	<i>Macbeth</i>	EdUFSC, 2006 (edição bilingüe, tradução interlinear)	Prosa

3. *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* (8 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória <sup>1</sup>
Onestaldo de Pennafort	<i>Romeu e Julieta</i>	Ministério da Educação e Saúde, 1940; Civilização Brasileira, 1956	Prosa e verso
Oliveira Ribeiro Neto	<i>A tragédia de Romeu e Julieta</i>	Martins, 1948; Villa Rica, 1997 (edição com <i>Hamlet e Macbeth</i> )	Prosa e verso
Carlos Alberto Nunes	<i>Romeu e Julieta</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Romeu e Julieta</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Romeu e Julieta</i>	Nova Fronteira, 1997 (edição bilingüe); Lacerda, 2004; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos decassílabos
Mario Fondelli	<i>Romeu e Julieta</i>	Pólo Editorial do Paraná, 1997	Prosa
Beatriz Viegas-Faria	<i>Romeu e Julieta</i>	L&PM Pocket, 1998	Prosa
Fernando Nuno	<i>Romeu &amp; Julieta</i>	Objetiva, 2003	Adaptação em prosa

4. *The Tragedy of King Lear* (9 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Jorge Costa Neves	<i>Rei Lear</i>	Clássicos Jackson, 1948 (edição com <i>Macbeth</i> por Artur de Sales); 1960	Prosa (à exceção das cantigas do Bobo, traduzidas em heptassílabos)
Carlos Alberto Nunes	<i>O Rei Lear</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Rei Lear</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Maryland Moraes	<i>Rei Lear</i>	Bruguera, 1972	Prosa
Jorge Wanderley	<i>O rei Lear</i>	Relume Dumará, 1992 (edição bilingüe)	Prosa e versos decassílabos
Barbara Heliodora	<i>Rei Lear</i>	Lacerda, 1998; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos decassílabos
Aíla de O. Gomes	<i>Rei Lear</i>	UFRJ, 2000	Prosa e versos decassílabos
Pietro Nasseti	<i>Rei Lear</i>	Martin Claret, 2001	Prosa
Millôr Fernandes	<i>O rei Lear</i>	L&PM, 1984	Prosa coloquial

5. *A Midsummer Night's Dream* (7 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editores	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>O sonho de uma noite de verão</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Nova Fronteira, 1991 (edição com <i>Noite de reis</i> ); Lacerda, 2004; Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia Teatro Completo)	Prosa
Beatriz Viégas-Faria	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	L&PM Pocket, 2001	Prosa
Fernando Nuno	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Objetiva, 2003	Adaptação em prosa
Erick Ramalho	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Tessitura (Selo CESH), 2006	Prosa e versos decassílabos
Jean Melville	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Martin Claret, 2006	Prosa

6. *The Taming of the Shrew* (7 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editores	Estratégia tradutória
Berenice Xavier	<i>A megera domada</i>	Atena, 1936	(edição não disponível)
Millôr Fernandes	<i>A megera domada</i>	Letras e Artes, 1965; L&PM, 1994	Prosa
Carlos Alberto Nunes	<i>A megera domada</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>A megera domada</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Newton Belleza	<i>Amansando Catarina</i>	Emebê, 1977	Prosa
Barbara Heliodora	<i>A megera domada</i>	Lacerda, 1998; Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decassílabos
Alex Martins	<i>A megera domada</i>	Martin Claret, 2003	Prosa

7. *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (7 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Onestaldo de Pennafort	<i>Otelo</i>	Civilização Brasileira, 1956; Relume Dumará, 1995 (edição bilingüe)	Prosa e versos decassílabos
Carlos Alberto Nunes	<i>Otelo</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Otelo, o mouro de Veneza</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	<i>Otelo</i>	Círculo do Livro, 1985	Prosa e verso (preominando o decassílabo, com dodecassílabos ocasionais)
Barbara Heliodora	<i>Otelo, o mouro de Veneza</i>	Lacerda, 1999; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decassílabos
Beatriz Viégas Faria	<i>Otelo</i>	L&PM Pocket, 1999	Prosa
Jean Melville	<i>Otelo, o mouro de Veneza</i>	Martin Claret, 2003	Prosa

8. *The Tragedy of Antony and Cleopatra* (6 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Antônio e Cleópatra</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Antônio e Cleópatra</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
José Roberto O'Shea	<i>Antônio e Cleópatra</i>	Mandarim, 1999 (edição bilingüe)	Prosa e versos decassílabos
Gerado de Carvalho Silos	<i>Antônio e Cleópatra</i>	Topbooks, 1999	Prosa
Barbara Heliodora	<i>Antônio e Cleópatra</i>	Lacerda, 2001; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Antonio e Cleópatra</i>	L&PM Pocket, 2005	Prosa

9. *The Tragedy of Julius Caesar* (6 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Oscar Bastian Pinto	<i>Julio César</i>	Sociedade ed. Leitura (RJ), 1946	Prosa (com eventuais decassílabos e dodecassílabos)
Carlos Alberto Nunes	<i>Júlio César</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
Carlos Lacerda	<i>Julio César</i>	Record, 1965; Bibliex, 1992	Prosa poética
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Júlio César</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Julio César</i>	Lacerda, 2001; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Julio César</i>	L&PM Pocket, 2003	Prosa

10. *Love's Labour's Lost* (5 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Trabalhos de amor perdidos</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Trabalhos de amor perdidos</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Aimara Cunha Resende	<i>Trabalhos de amor perdidos</i>	Tessitura (Selo CESH), 2006	Prosa e versos decassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Trabalhos de amor perdidos</i>	L&PM Pocket Plus, 2006	Prosa
Barbara Heliodora	<i>Trabalhos de amor perdidos</i>	Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decassílabos

11. *The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice* (5 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Berenice Xavier	<i>O mercador de Veneza</i>	Atena, 1937	(edição não disponível)
Carlos Alberto Nunes	<i>O mercador de Veneza</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>O mercador de Veneza</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> ); Martin Claret, 2006	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>O mercador de Veneza</i>	Nova Fronteira, 1990 (edição com <i>A comédia dos erros</i> ); Lacerda, 1999; Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos decassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>O mercador de Veneza</i>	LP&M Pocket (no prelo)	Prosa

12. *The Tempest* (5 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>A tempestade</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d; Martin Claret, 2005	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>A tempestade</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Geraldo Carneiro	<i>A tempestade</i>	Relume Dumará, 1991 (edição bilingüe)	Prosa
Barbara Heliodora	<i>A tempestade</i>	Lacerda, 1999; Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos decassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>A tempestade</i>	LP&M Pocket, 2002	Prosa

13. *The Winter's Tale* (5 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Conto do inverno</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>O conto do inverno</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Aíla de O. Gomes	<i>Conto de inverno</i>	UFRJ, 2005 (edição bilingüe)	Prosa e versos decassílabos
José Roberto O'Shea	<i>O conto do inverno</i>	Iluminuras (no prelo)	Prosa e versos decassílabos
Barbara Heliodora	<i>O conto do inverno</i>	Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos decassílabos

14. *Twelfth Night, or What You Will* (5 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Noite de reis</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Noite de reis</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Sergio Flaksman	<i>Noite de reis ou O que quiserem</i>	Relume Dumará, 1990 (edição bilingüe)	Prosa e verso (metro frouxo, tendendo para o heptâmetro com cesura no meio)
Barbara Heliodora	<i>Noite de reis</i>	Nova Fronteira, 1991 (edição com <i>Noite de reis</i> e <i>Sonho de uma noite de verão</i> ); Lacerda, 2004; Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos decassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Noite de reis</i>	L&PM Pocket, 2004	Prosa

15. *All's Well That Ends Well* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Bem está o que bem acaba</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Tudo está bem quando bem termina</i>	José Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Bom é o que acaba bem</i>	Lacerda, 2004; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decaçsilabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Bem está o que bem acaba</i>	LP&M Pocket, 2007	Prosa

16. *Cymbeline, King of Britain* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Cimbelino</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Cimbelino</i>	José Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
José Roberto O'Shea	<i>Cimbeline, rei da Britânia</i>	Iluminuras, 2002	Prosa e versos decaçsilabos
Barbara Heliodora	<i>Cimbeline</i>	Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decaçsilabos



17. *Much Ado About Nothing* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Muito barulho para nada</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Muito barulho por coisa nenhuma</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Beatriz Viégas-Faria	<i>Muito barulho por nada</i>	L&PM Pocket, 2002	Prosa
Barbara Heliodora	<i>Muito barulho por nada</i>	Nova Aguilar (no prelo)	Prosa e versos decaçsilabos

18. *Pèricles, Prince of Tyre* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Pèricles, príncipe de Tiro</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Pèricles, príncipe de Tiro</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Pèricles, príncipe de Tiro</i>	Nova Aguilar (no prelo)	Prosa e versos decaçsilabos
José Roberto O'Shea	<i>Pèricles, príncipe de Tiro</i>	(no prelo)	Prosa e versos decaçsilabos

19. *The Comedy of Errors* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>A comédia dos erros</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>A comédia dos erros</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>A comédia dos erros</i>	Nova Fronteira, 1990 (edição com O mercador de Veneza e A comédia dos erros); Lacerda, 1999; Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decaçsilabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>A comédia dos erros</i>	L&PM Pocket, 2004	Prosa

20. *The Life of Henry the Fifth* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Henrique V</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Henrique V</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Henrique V</i>	Nova Fronteira, 1993 (edição com <i>Ricardo III</i> por Anna Amélia C. Mendonça)	Prosa e versos decaçassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Henrique V</i>	LP&M Pocket, 2006	Prosa

21. *The Most Lamentable Tragedy of Titus Andronicus* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Tito Andrónico</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Tito Andrónico</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Titus Andronicus</i>	Lacerda, 2003	Prosa e versos decaçassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Tito Andrónico</i>	L&PM Pocket (no prelo)	Prosa

22. *The Tragedy of King Richard the Third* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Ricardo III</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Ricardo III</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Anna Amélia C. Mendonça	<i>Ricardo III</i>	Nova Fronteira, 1993 (edição com <i>Henrique V</i> por Barbara Heliodora)	Prosa e versos decaçassílabos
Beatriz Viégas-Faria	<i>Ricardo III</i>	LP&M Pocket, 2006	Prosa

23. *The Two Gentlemen of Verona* (4 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Os dois cavalheiros de Verona</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Os dois fidalgos de Verona</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Paulo Mendes Campos	<i>Os dois cavalheiros de Verona</i>	Relume Dumará, 1993 (edição bilingüe)	Prosa poética (com eventuais decaçsilabos)
Barbara Heliodora	<i>Os dois cavalheiros de Verona</i>	Nova Aguilar (no prelo – Volume 2 da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decaçsilabos

24. *As You Like It* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Como gostais</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Como gostais</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Como quiserem</i>	Nova Aguilar (no prelo)	Prosa e versos decaçsilabos

25. *Measure for Measure* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Medida por medida</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Medida por medida</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Medida por medida</i>	Nova Fronteira, 1995 (edição bilingüe); Lacerda, 2005; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decaçsilabos

26. *The History of Henry the Fourth (1 Henry IV)* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Henrique IV (1ª Parte)</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Primeira parte do rei Henrique IV</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Henrique IV - I</i>	Lacerda, 2000	Prosa e versos decassílabos

27. *The Life of Timon of Athens* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Timão de Atenas</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Timon de Atenas</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Timon de Atenas</i>	Lacerda, 2003; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia <i>Teatro Completo</i> )	Prosa e versos decassílabos

28. *The Merry Wives of Windsor* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>As alegres comadres de Windsor</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>As alegres comadres de Windsor</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia <i>Obra Completa</i> )	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Millor Fernandes	<i>As alegres matronas de Windsor</i>	L&PM, 1981 e 1995 (edição com <i>Hamlet</i> )	Prosa coloquial

29. *The Second Part of Henry the Fourth* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Henrique IV (2ª Parte)</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Segunda parte do Rei Henrique IV</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Henrique IV - II</i>	Lacerda, 2000	Prosa e versos decassilabos

30. *The Tragedy of Coriolanus* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Coriolano</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Coriolano</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Coriolano</i>	Nova Fronteira, 1995 (edição bilingüe); Lacerda, 2005	Prosa e versos decassilabos

31. *The Tragedy of King Richard the Second* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>A tragédia do Rei Ricardo II</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Ricardo II</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Ricardo II</i>	Nova Aguilar, 2007	

32. *Troilus and Cressida* (3 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Troilo e Cressida</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Troilo e Cressida</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)
Barbara Heliodora	<i>Troilus e Cressida</i>	Lacerda, 2004; Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia Teatro Completo)	Prosa e versos decaçsilabos

33. *All Is True (Henry VIII)* (2 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>A História da vida do Rei Henrique VIII</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Henrique VIII</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)

34. *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster (2 Henry VI)* (2 traduções publicadas)

Tradutor	Título traduzido	Editora	Estratégia tradutória
Carlos Alberto Nunes	<i>Henrique VI (2ª Parte)</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decaçsilabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Segunda Parte do Rei Henrique VI</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)

35. *The First Part of Henry the Sixth* (2 traduções publicadas)

<b>Tradutor</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Editora</b>	<b>Estratégia tradutória</b>
Carlos Alberto Nunes	<i>Henrique VI (1.ª Parte)</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Primeira Parte do Rei Henrique VI</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)

36. *The Life and Death of King John* (2 traduções publicadas)

<b>Tradutor</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Editora</b>	<b>Estratégia tradutória</b>
Carlos Alberto Nunes	<i>Vida e morte do Rei João</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Rei João</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)

37. *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth (3 Henry VI)* (2 traduções publicadas)

<b>Tradutor</b>	<b>Título traduzido</b>	<b>Editora</b>	<b>Estratégia tradutória</b>
Carlos Alberto Nunes	<i>Henrique VI (3.ª Parte)</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d	Prosa e versos decassílabos heróicos
F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Terceira Parte do Rei Henrique VI</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia Obra Completa)	Prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso)





## CRONOLOGIA CONJECTURAL DAS OBRAS DRAMÁTICAS DE SHAKESPEARE

---

<i>Os dois cavalheiros de Verona</i> ( <i>The Two Gentlemen of Verona</i> )	1590-1591
<i>A megera domada</i> ( <i>The Taming of the Shrew</i> )	1590-1591
<i>Henrique VI, parte 2</i> ( <i>Henry VI, part 2</i> )	1591
<i>Henrique VI, parte 3</i> ( <i>Henry VI, part 3</i> )	1591
<i>Tito Andrônico</i> ( <i>Titus Andronicus</i> )	1591-1592
<i>Henrique VI, parte 1</i> ( <i>Henry VI, part 1</i> )	1592
<i>Ricardo III</i> ( <i>Richard III</i> )	1592-1593
<i>A comédia dos erros</i> ( <i>The Comedy of Errors</i> )	1594
<i>Trabalhos de amor perdidos</i> ( <i>Love's Labour's Lost</i> )	1594-1595
<i>Ricardo II</i> ( <i>Richard II</i> )	1595-1596
<i>Romeu e Julieta</i> ( <i>Romeo and Juliet</i> )	1595-1596
<i>Sonho de uma noite de verão</i> ( <i>A Midsummer Night's Dream</i> )	1595-1596
<i>Rei João</i> ( <i>King John</i> )	1595-1597
<i>O mercador de Veneza</i> ( <i>The Merchant of Venice</i> )	1596-1597

<i>Henrique IV, parte 1</i> ( <i>Henry IV, part 1</i> )	1596-1597
<i>As alegres comadres de Windsor</i> ( <i>The Merry Wives of Windsor</i> )	1597-1598
<i>Henrique IV, parte 2</i> ( <i>Henry IV, part 2</i> )	1597-1598
<i>Muito barulho por nada</i> ( <i>Much Ado About Nothing</i> )	1598
<i>Henrique V</i> ( <i>Henry V</i> )	1598-1599
<i>Júlio César</i> ( <i>Julius Caesar</i> )	1599
<i>Como gostais / Como quiserem</i> ( <i>As You Like It</i> )	1599-1600
<i>Hamlet</i> ( <i>Hamlet</i> )	1600-1601
<i>Noite de reis</i> ( <i>Twelfth Night</i> )	1600-1601
<i>Troilo e Créssida</i> ( <i>Troilus and Cressida</i> )	1601-1602
<i>Medida por medida</i> ( <i>Measure for Measure</i> )	1603-1604
<i>Otelo</i> ( <i>Othello</i> )	1603-1604
<i>Bom é o que acaba bem</i> ( <i>All's Well That Ends Well</i> )	1604-1605
<i>Timon de Atenas</i> ( <i>Timon of Athens</i> )	1605
<i>Rei Lear</i> ( <i>King Lear</i> )	1605-1606
<i>Macbeth</i> ( <i>Macbeth</i> )	1606

<i>Antônio e Cleópatra</i> ( <i>Antony and Cleopatra</i> )	1606-1607
<i>Pércles</i> ( <i>Pericles</i> )	1607-1608
<i>Coriolano</i> ( <i>Coriolanus</i> )	1608
<i>O conto de inverno</i> ( <i>The Winter's Tale</i> )	1609-1611
<i>Cimbeline, rei da Britânia</i> ( <i>Cymbeline, King of Britain</i> )	1610
<i>A tempestade</i> ( <i>The Tempest</i> )	1611
<i>Henrique VIII / Tudo é verdade</i> ( <i>Henry VIII / All Is True</i> )	1613
<i>Os dois nobres parentes / Os dois primos nobres</i> ( <i>The Two Noble Kinsmen</i> )	1613

## NOVOS ACRÉSCIMOS

<i>Rei Eduardo III</i> ( <i>King Edward III</i> )	1592-1593
<i>Sir Thomas More</i> ( <i>Sir Thomas More</i> )	1593-1601?

## PEÇAS PERDIDAS

<i>Trabalhos de amor recompensados</i> ( <i>Love's Labour's Won</i> )	1595-1597
<i>Cardenio</i> ( <i>Cardenio</i> )	1612-1613



## AUTORES

---

### **AIMARA DA CUNHA RESENDE**

Presidente e sócia-fundadora do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). Professora aposentada da UFMG. Correspondente, no Brasil, da *World Shakespeare Bibliography* (John Hopkins University Press), e membro da comissão editorial da *Multicultural Shakespeare* (Lodz University Press). Editou *Foreign accents: Brazilian readings of Shakespeare* (University of Delaware Press, 2002). Autora de vários artigos no Brasil e no exterior, e tradutora de *Trabalhos de amor perdidos* (Tessitura, 2006).

### **ANNA STEGH CAMATI**

Professora Adjunta (aposentada) da UFPR. Atualmente leciona no Mestrado em Teoria Literária na UNIANDRADE. É Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela USP. Membro do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). Suas publicações mais recentes incluem estudos sobre adaptações textuais, cênicas e filmicas das obras de Shakespeare, entre elas “Hamletrash: a Brazilian Hamlet Made of Scraps”. In: RESENDE, A. (ed) *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare* (Delaware, 2002) e “Rereading Shakespeare’s Ophelia: Marcelo Marchioro’s Performance Aesthetics” In: KAWACHI, Y. & COURTNEY, K. (orgs). *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* (Lodz University Press, 2006).

### **BARBARA HELIODORA**

Professora Emérita e Titular aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Sócia-fundadora do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). Conferencista, diretora de teatro, crítica e tradutora. Já traduziu Molière, Ibsen, Tchekhov e Oscar Wilde, entre outros; publicou, recentemente, o primeiro volume da tradução da obra completa de William

Shakespeare, *Tragédias e comédias sombrias* (Nova Aguilar, 2006). É autora de *A expressão dramática do homem político em Shakespeare* (Paz e Terra, 1978; 2005), *Falando de Shakespeare* (Perspectiva, 1997), *Reflexões shakespeareanas* (Lacerda, 2004) e *Escritos de teatro* (Perspectiva, 2007). No exterior, destacam-se dois trabalhos publicados na famosa *Shakespeare Survey*. Recebeu a Medalha Connecticut College e tornou-se Oficial da “Ordre des Arts et des Lettres” da França.

## **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**

Professor de lingüística e história da tradução na Universidade Federal do Paraná. Seu trabalho de doutoramento, defendido em 2006, na USP, inclui uma nova tradução integral do *Ulysses* de James Joyce. Já publicou traduções de poesia e de prosa, do romeno e do inglês.

## **CRISTIANE BUSATO SMITH**

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente leciona no Mestrado em Teoria Literária na UNIANDRADE, e no curso de graduação em Letras na Universidade Tuiuti do Paraná. Membro do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). Possui vários artigos publicados em periódicos nacionais e estrangeiros.

## **LIANA DE CAMARGO LEÃO**

Professora Adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas na Universidade Federal do Paraná e do Programa de Pós-Graduação em Letras, da mesma instituição. Doutora em Literatura Comparada pela USP. Membro do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). Suas publicações incluem estudos sobre adaptações fílmicas das peças de Shakespeare. Organizou o volume de ensaios de Barbara Heliodora, *Reflexões shakespeareanas* (Lacerda, 2004).

## **LUCI COLLIN**

Doutora em Letras pela USP. Professora de Literaturas de Língua Inglesa e de Tradução na UFPR. Tem nove livros publicados (poesia e ficção).

## **MAIL MARQUES DE AZEVEDO**

Professora de Literaturas de Língua Inglesa nos cursos de graduação e de mestrado na UFPR e na UNIANDRADE (Curitiba). Doutora em Letras pela USP, tem vários artigos publicados em sua área de pesquisa, a literatura de minorias e literatura pós-colonial em língua inglesa.

## **MARCIA A. P. MARTINS**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Desde 1986 integra o corpo docente do Departamento de Letras da PUC-Rio, onde atua na graduação e na pós-graduação *lato e stricto sensu*, lecionando disciplinas voltadas para a teoria e a prática da tradução. Membro do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). Organizadora das coletâneas *Tradução e multidisciplinaridade* (Lucerna/PUC-Rio, 1999) e *Visões e identidades de Shakespeare no Brasil* (Lucerna/PUC-Rio, 2004), seus principais interesses de pesquisa são as traduções brasileiras da poesia dramática de William Shakespeare e traduções estrangeiras da produção literária brasileira.

## **MARLENE SOARES DOS SANTOS**

Professora Titular de Literatura Inglesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). M.A. em Língua Inglesa pela Universidade da Califórnia Los Angeles (UCLA), Ph.D. em Literatura Inglesa pela Universidade de Birmingham e Pós-Doutorado em Teatro Norte-Americano na Universidade de Yale. Sócia fundadora do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh) e membro da International Shakespeare Association. Publicou artigos sobre teatro e Shakespeare no Brasil e no exterior. Homenageada com o

livro de estudos de literatura *Performances* (Contra Capa, 2007) organizado por seus ex-alunos Luiz Paulo da Moita Lopes, Fabio Akcelrud Durão e Roberto Ferreira da Rocha.

## **ROBERTO FERREIRA DA ROCHA**

Professor Adjunto do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada, da mesma universidade. Membro do Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh). É autor de *O herói do drama histórico shakespeariano*, dissertação de mestrado (1992), e *Politics and Performance: Three Contemporary Productions of William Shakespeare's Coriolanus*, tese de doutorado (2003). Mais recentemente foi co-editor e co-autor do volume *Performances: Estudos literários em homenagem a Marlene Soares dos Santos* (Contra Capa, 2007).

## **SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA**

Professora Emérita da UFMG, Professora Associada da Universidade de Londres e pesquisadora do CNPq, na área de Literatura e as Outras Artes. Suas publicações, no Brasil e no exterior, incluem os livros *Literatura e Artes Plásticas* (Editora da UFOP, 1993); *Brazil: 1492-1992* (Edwin Mellen Press, 1996); *Brazilian Feminisms* (Nottingham, 1999); *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht* (Editora da UFOP, 1999); *Literatura e Música* (Perspectiva, 2002); *Biografia Literária de Abgar Renault* (Faculdade de Letras, UFMG, 2005).









Incentivo:



Realização:

