

Para Stanley Wells

Agradecimentos

Meu principal débito é com aqueles estudiosos e críticos que listei na seção de “Leituras Adicionais” deste livro. O que aqui escrevi reflete uma vida de leitura, ensino e conversa intelectual, sem os quais, acredito, eu teria pouco aprendido. Entre as pessoas para quem minha dívida é maior, devo mencionar Alfred Harbage (meu mentor nos tempos de graduação), Sam Schoenbaum, Maynard Mack, Northrop Frye, C. L. Barber, Coppélia Kahn, David Kastan, Fredson Bowers, Arthur Kirsch, Frank Kermode, Barbara Mowat, Janel Adelman, Richard Wheeler e Stanley Wells, sendo este livro, para o último, afetosamente dedicado. A lista aqui é manifestamente inadequada; meu reconhecimento é muito mais amplo que isso. Estou, sobretudo, em débito com o espírito de coleguismo que prospera no mundo dos estudos de Shakespeare, e as grandes universidades (Universidade de Harvard, Universidade da Virgínia, Universidade de Chicago, Universidade Northwestern, Universidade do Havaí, Universidade Dominicana, Universidade de Vitória) onde tive o privilégio de ensinar.

David Bevington

Nota do Tradutor

O ShakespeareBrasileiro existe há mais de quatro anos, servindo o melhor da fortuna crítica em Português, juntamente com as obras completas em vários idiomas, de um dos maiores escritores e poetas de todos os tempos, William Shakespeare. Ao contribuir com o projeto nós lhe garantimos contínuo engajamento no sólido trabalho a que nos propomos: levar capacitação interpretativa/artística a qualquer um, incitar a luz da poesia no coração de alguém.

The project ShakespeareBrasileiro completed four years, serving the best of Shakespeare's literary criticism, mostly in Portuguese, along with the complete works in several languages. When you contribute with the project, we could guarantee continuous engagement with the solid work we set ourselves: to bring interpretive/artistic training to anyone, to kindle the light of the poetry in one's heart.

Doe em <http://shakespearebrasileiro.org/donate>

Donate at <http://shakespearebrasileiro.org/donate>

Índice

1) Um Filósofo Natural	6
2) Luxúria em Ação.....	21
As Ideias de Shakespeare sobre Sexo e Gênero	21
3) O Que é a Honra?	52
As Ideias de Shakespeare sobre Política e Teoria Política.....	52
4) Apresentar um Espelho à Natureza	88
As Ideias de Shakespeare sobre Escrita e Atuação	88
5) Qual Forma de Oração Pode Me Servir?	125
As Ideias de Shakespeare sobre a Controvérsia Religiosa e Questões de Fé	125
6) O Homem Não é Mais que Isso?	167
As Ideias de Shakespeare sobre o Ceticismo, Dúvida, Estoicismo, Pessimismo, Misantropia	167
7) Aqui Termina Nosso Jogo.....	205
Ideias de Encerramento nas Peças Tardias.....	205
8) Credo.....	245
Leitura Adicional	250
Índex.....	261

1) Um Filósofo Natural

TOUCHSTONE E você, pastor, tem alguma filosofia?

CORIN Não mais do que saber que, quanto mais se fica doente, menos à vontade se fica; e que aquele a quem faltam dinheiro, meios e contentamento, fica sem três bons amigos; que a propriedade da chuva é a de molhar, e a do fogo a de queimar; que o pasto bom engorda os carneiros; e que uma das principais causas de noite é a falta do sol, e que aquele que não recebeu espírito da natureza e nem aprendeu as artes, pode se queixar de lhe faltar boa educação e de pertencer a uma raça muito opaca.

TOUCHSTONE Já vi que se trata de um filósofo natural.

(Como Gostais, 3.2.21-30)

Mesmo que Shakespeare não tenha sido um filósofo no sentido de escrever ensaios ou tratados discutindo posições filosóficas e propondo um esquema filosófico abrangente, nós precisamos tomar as ideias em suas peças e poemas seriamente. Esse livro é dedicado à proposição que os escritos de Shakespeare revelam à obra de uma grande mente. Verdade, não temos crítica literária ou outras teorias similares de sua pena. Diferentemente de seu contemporâneo próximo Ben Jonson, cujas teorias de arte dramática são ruidosamente proclamadas em prólogos, manifestos, diatribes satíricos e conversações gravadas, Shakespeare nunca falou em sua própria voz sobre suas ideias sobre a escrita ou do que nós poderíamos amplamente chamar sua “filosofia”. Isso porque ele é um dramaturgo com um gênio especial em permitir aos seus personagens falarem por conta própria sem sua intervenção editorial.

Shakespeare não discute os filósofos com muita frequência, e pode não ter os lido muito. Ele cita Aristóteles duas vezes em comentários casuais (veja Capítulo 4). Ele nunca menciona Platão ou sua Academia. Sócrates aparece uma vez como um marido dominante e desafortunado de Xantippe (*A Megera Domada*, 1.2.69-70). As quatro referências de Shakespeare a Pitágoras parece considerar suas ideias como uma bizarra piada. Sêneca é nomeado uma vez como o dramaturgo quintessencial “pesado”, não como um filósofo (*Hamlet*,

2.2.400). Embora o conceito de estoicismo seja importante a Shakespeare, como veremos no Capítulo 6, ele usa a palavra “estoicos” somente como um comentário cômico para caracterizar estudantes que preferem diligentemente estudar em vez de diversão e jogos (*Megeira*, 1.1.31), e ele não diz nada sobre Zenão e seus seguidores. “Cético” e “ceticismo” não tomam parte no vocabulário de Shakespeare, apesar do tanto que ele ponderou sobre o que chamaríamos de ideias céticas, nem ele nomeia Pirro ou Pirronismo ou Sexto Empírico. Shakespeare tende a usar “epicureu” em seu sentido de gíria para “hedonista”. Os teólogos medievais como Abelardo, Eusébio, Tertuliano, Agostinho, Tomás de Aquino, Guilherme de Ockam e Duns Scotus não são encontrados. Assim também com os neoplatonistas da Renascença como Pico della Mirandola, Marsilio Ficino e Baldassare Castiglione, ou pensadores radicais como Giordano Bruno. “Luterano” aparece uma vez (*Henrique VIII*, 3.2.100) como um rótulo difamatório inspirado no Catolicismo para Anne Bullen. O nome de João Calvino está ausente, mesmo que suas ideias amplamente em circulação sejam discerníveis. “Maquiavel” aparece três vezes como um sinônimo para “vilão” ou “conspirador político”. Não ouvimos nada sobre Agrippa, ou Paracelso ou Ramus. Shakespeare nunca nomeia Montaigne, apesar de seu débito a um ensaio pelo menos ser evidente em *A Tempestade*.

Shakespeare está delicadamente rindo de si mesmo quando Touchstone descreve Corin como um “filósofo natural”? Um “filósofo natural” não pode ser um sincero inocente; a frase pode sugerir alguém que tem um dom de nascença e foi sabiamente autodidata, mesmo se não escolarizado num sentido estritamente pedante. Pode também sugerir alguém que estuda “filosofia natural”, isto é, o conhecimento do mundo natural.

Erudito ou não, as peças e os poemas estão cheios de ideias. Os críticos de Shakespeare, do Dr. Samuel Johnson e John Keats a Ralph Waldo Emerson, Virginia Woolf, Northrop Frye, Harold Bloom, Stanley Cavell e Stephen Greenblatt, enaltecem Shakespeare como um grande filósofo moral. Os títulos dos numerosos estudos críticos enfatiza a importância do tópico. *A Filosofia de Shakespeare* (Oxford, 1953) de Kenneth J. Spalding discute o assunto com os subtítulos de “A Mente de Shakespeare”, “Shakespeare o Homem”, “O Homem Social”, “O Homem do Estado”, “O Homem Individual”, “A Salvação do Homem”,

e “A Última Questão”. O título de Franz Lütgenau, similarmenle intitulado *Shakespeare als Philosoph* (Leipzig, 1909), pergunta-se o que os escritos de Shakespeare têm a dizer sobre o livre arbítrio versus determinismo, relatividade versus certeza, ceticismo, doutrina Pitagórica, dualismo, Panteísmo, astrologia, e ainda mais. *Moral Philosophies in Shakespeare’s Plays* (Lewiston, ME, 1987) de Ben Kimpel, foca na dualidade entre bem e mal, argumentando que Shakespeare finalmente endossa uma leitura providencial de justiça divina. A coleção de ensaios de John J. Joughin intitulados *Philosophical Shakespeares* (Londres e Nova Iorque, 2000), devotado à proposição pós-moderna que nós devemos reconhecer múltiplas filosofias em Shakespeare, começa com um prefácio de Stanley Cavell, lidando com o problema crítico de como distinguir as ideias dos textos literários os quais elas estão inseparavelmente entrelaçadas. *Dupla Visão*, de Tzachi Zamir, subtulado *Filosofia Moral e o Drama Shakespeariano* (Princeton, 2007), analisa as bases epistemológicas e morais da crítica filosófica como um fundamento necessário para a crítica prática. Mais estudos desse tipo são listados na seção “Leituras Adicionais” ao final desse livro.

Importantes como as ideias são nas peças de Shakespeare, nós estamos num terreno muito menos certo ao tentar determinar quais delas são especificamente suas. Os personagens de Shakespeare às vezes servem como porta-vozes para as suas crenças pessoais próprias? A noção é atraente porque as coisas que são ditas por Hamlet, ou Lear, ou Macbeth, ou por qualquer outro personagem pensador são tão sábias e estimulantes e eloquentemente expressadas que nós gostamos de imaginar que podemos ouvir o autor ele mesmo. Entretanto precisamos estar vigilantemente alertas que cada falante é uma voz narrativa, mesmo nos Sonetos e outros poemas não dramáticos. Se isso é verdade para o verso não dramático, é insistentemente mais verdadeiro no drama. Conhecendo tão pouco como conhecemos das visões pessoais de Shakespeare fora de seus escritos, precisamos exercitar grande cautela em assumir que podemos ouvi-lo perguntar “Ser ou não ser” com Hamlet, ou concordar desalentadamente com o Conde de Gloucester em *Rei Lear* que “Como moscas para garotos cruéis somos nós aos deuses; / Eles nos matam por esporte”, ou endossar a conclusão niilista de Macbeth que “A vida é apenas

uma sombra andante”. Alguém pode fácil e infrutiferamente generalizar com base em Puck, “Deus, que tolos esses mortais são!” em *Sonho de uma Noite de Verão*, ou a música de Feste, “Então venha e me beije, doce e vinte; / A juventude é uma coisa que não persiste” em *Noite de Reis*. As declarações de Shakespeare frequentemente atingem o status de discurso proverbial porque elas são muito persuasivas e esquisitamente formuladas.

Isso, então, é o desafio do presente livro, como outros estudos anteriores que se perguntaram pelas ideias de Shakespeare. Ele é um sujeito notável, porque revelou tão pouco diretamente sobre si mesmo enquanto que, ao mesmo tempo, declarava uma extraordinária sabedoria que buscamos compreendê-lo como um pensador. As informações biográficas sobre ele acumularam a um considerável detalhe, mas não na forma de cartas escritas por ele, ou por conversas registradas. Nossos materiais para o estudo das ideias de Shakespeare devem ser as peças e os poemas que ele escreveu.

Shakespeare foi um dramaturgo que tendia a ocultar o autor por detrás da obra. Ele geralmente retirava seus enredos de fontes conhecidas e publicadas. As peças históricas e, por extensão, *Macbeth*, tomam suas narrativas básicas das *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* de Raphael Holinshed, recém publicadas numa segunda edição, em 1587. As peças Romanas, especialmente *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano* tomam seus materiais das *Vidas dos Nobres Gregos e Romanos*, de Plutarco, traduzido para o Inglês por Thomas North, em 1579. Muitas outras peças, incluindo *O Mercador de Veneza*, *Muito Barulho por Nada*, *Noite de Reis*, *Bem Está o que Bem Acaba*, *Otelo* e *Cimbelino*, são derivadas em relação ao enredo de outras histórias curtas Italianas ou continentais, abundantemente disponíveis na Inglaterra de Shakespeare e geralmente em traduções. *Romeu e Julieta* tem como ponto de partida o longo poema narrativo em Inglês por Arthur Brooke, chamado *A Trágica História de Romeu e Julieta, escrita primeiramente em Italiano por Bandell e agora em Inglês por Ar. Br.*, de 1562, com uma longa história de versões anteriores àquela do escritor de contos Italiano Matteo Bandello. *Hamlet* deve seu enredo, em última instância, à *Historia Danica*, de Saxo Grammaticus. *Troiló e Créssida* remonta a Homero, Chaucer, John Lydgate e William Caxton, entre outros, pelas suas informações sobre a Guerra de Troia e o condenado caso de amor dos

personagens do título da peça. *Tito Andrônico* é aparentemente baseada numa prosa perdida original as quais análogos ainda estão disponíveis. *Timão de Atenas* parecer ter sido inspirado por um diálogo chamado, *Timão, o Misanthropo*, de Luciano de Samosata (**omissão**). *Os Dois Nobres Parentes*, de Shakespeare e John Fletcher, retoma o *Conto do Cavaleiro*, de Chaucer. Às vezes Shakespeare revisava extensivamente uma peça já existente, como é o caso de *Medida por Medida*, *Rei João*, *Henrique IV Parte I e II*, *Henrique V*, *Rei Lear*, e talvez *Hamlet*. Ele habilidosamente faz uso das comédias clássicas e neoclássicas de Plauto, Ariosto e outros, em peças como *A Comédia dos Erros* e *A Megera Domada*. Ele mostrou que sabia como capitalizar sobre as tradições narrativas da pastoral e do romance em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, *Como Gostais*, *Péricles* e *O Conto do Inverno*. Somente *Trabalhos de Amor Perdidos*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *As Alegres Comadres de Windsor* e *A Tempestade* mantêm-se como peças em que nenhum único enredo organizador pode ser encontrado nas fontes de Shakespeare, e mesmo aqui seu emprestar de outros autores é extenso.

Esse amplo uso de fontes era característico de outros dramaturgos da Renascença também. Por isso aponta para um importante dispositivo da escrita dramática no início da modernidade: o autor-dramaturgo era essencialmente anônimo, ou perto disso. Muitas peças eram publicadas sem o nome do autor na página de rosto ou em qualquer lugar da edição. O nome de Shakespeare não aparece num texto impresso por ele de peça até 1598, quando *Trabalhos de Amores Perdidos* foi publicada em quarto (uma pequena e relativamente mais barata forma de publicar livros) como “Novamente corrigida e aumentada por *W. Shakespere*”. Naquele momento Shakespeare deveria estar em Londres por volta de uma década, gradualmente ganhando reputação como dramaturgo: no início de 1592 seu 1 e 3 de Henrique VI capturou a atenção de seus companheiros-dramaturgos Robert Greene e Thomas Nashe, e em 1598 ele foi elogiado por Francis Meres como o Plauto e o Sêneca de sua geração. Porém, o reconhecimento oficial impresso veio devagar. A razão por que não temos manuscritos seus hoje, ou correspondência, ou qualquer biografia dele escrita durante seu período de vida, é que dramaturgos como Shakespeare eram considerados animadores populares. Leitores sofisticados comumente não

colecionavam Shakespeare. Quando Thomas Bodley deu à Universidade Oxford a biblioteca que hoje detém seu nome, instruindo àquela Instituição reunir em sua coleção cada livro publicado na Inglaterra, ele especificou que eles não precisavam preocupar-se em incluir peças. As peças eram efêmeras. A situação seja talvez como a nossa estima cultural de hoje pelos filmes: provavelmente sabemos quem dirigiu um filme importante, e quem são seus atores principais, mas raramente somos capazes de dizer o nome do escritor do roteiro ou escritores, ao menos que eles sejam alguém como Tom Stoppard com credenciais do mais visivelmente sofisticado mundo do drama de palco, ficção, poesia, música, etc.

Os dramaturgos populares eram geralmente conhecidos nos dias de Shakespeare como fabricantes e compiladores, em vez de artistas. Eles eram artesãos, frequentemente extraídos (como no caso de Shakespeare) entre a classe dos atores, os quais da mesma maneira tendiam a vir da classe dos artesãos. James Burbage, construtor do Teatro em 1576 e pai do homem que liderava há muito a atuação das peças de Shakespeare, Richard Burbage, era marceneiro ou um carpinteiro especialista. Alguns dos colegas de Shakespeare na companhia conhecida como os Homens de Chamberlain e então como os Homens do Rei eram membros de poderosas Associações de Troca em Londres, como os Grocers e os Goldsmith. O próprio pai de Shakespeare manufaturava e vendia artigos de couro e outras mercadorias em Stratford-upon-Avon. Mesmo Ben Jonson tinha como seu padrasto um pedreiro, e foi ele próprio aprendiz por um tempo, embora relutantemente, àquele ofício. A escrita de peças era um negócio, assim como a atuação. O dramaturgo era um artífice, um artesão. Nossa concepção moderna de escrita criativa como usualmente autobiográfica em seu método e temática pareceria estranho para Shakespeare e seus contemporâneos. O trabalho deles era o de modelar os entretenimentos teatrais em torno de histórias populares e familiares. Tal ideia de autoria tende à distanciar uma peça de seu escritor em termos de expressão pessoal. Pode um autor que narra a história de Ricardo II ou Hamlet ser presumido como buscando formas de expressar suas próprias visões sobre a política e o destino humano?

A patronagem ao drama, e as outras artes também, encorajava essa mesma forma de artesanato na qual o criador subsumia sua identidade na obra

em mãos. Muitos dos grandes pintores da Renascença foram executados sobre ordens das autoridades da igreja e ricos patrões. Artistas podiam ser comissionados para prover representações de temas religiosos para um local particular numa igreja particular. O tema poderia ser ditado, como a Anunciação, ou a Descida da Cruz, em cada caso os detalhes da composição podiam também ser especificados, incluindo o tamanho da pintura e o arranjo das figuras. Onde, em tal cenário, havia espaço para o que chamamos criatividade? Os resultados nos exemplos mais conhecidos podem ser surpreendentemente belos e revelatórios do gênio do artista, mas mesmo aqui o grau de expressão pessoal pode ser difícil de se determinar.

O mesmo é verdade no drama no início do período moderno. Shakespeare escrevia para seus patrões, no caso dele, o público de teatro de Londres. Que tipos de pressões ele sentia? Don Marquis, criador de uma prazerosa coluna de jornal (1913-37) no *Sun* de Nova Iorque chamada “O Mostrador do Sol” [The Sun Dial] e destacando, entre outros, Archy, a barata *vers libre*, e Mehitabel, o gato, devotou uma parte para imaginar o que seria para Shakespeare escrever os tipos de peças demandadas a ele pelas audiências populares. Archy, a barata, narra o relato, sem usar maiúsculas ou pontuação porque ela está saltando de uma a outra tecla na máquina de escrever de Don Marquis. Ela imagina Shakespeare numa taverna, reclamando aos seus companheiros de bebida sobre as duras demandas colocadas sobre ele por seus iletrados espectadores.

o que eles querem
são reis falando como reis
nunca tendo sentido o suficiente para falar
e esfaqueamentos e estrangulamentos
e homens gordos fazendo amor
e palhaços debatendo-se
outros com porretes e trocadilhos baratos
e alusões sem cores à todas
as indecências do dia,

Shakespeare lamenta. “dê a eles um bom fantasma / ou dois”, e “mate uma pequena criança ou dois príncipes”, “um pouco de pathos com / a sujeira”.

O que eu quero fazer
é escrever sonetos e
canções e stanzas spenserianas
e eu deveria tê-las feito também
se eu não tivesse entrado
nesse assustador jogo do show.

Marquis está claramente exagerando para obter o efeito cômico, mas seu ponto principal continua merecedor de consideração: um artista público na situação de Shakespeare necessitava atender substancialmente os gostos de seu público. No título de seu estudo de Shakespeare, de 1947, Alfred Harbage, em *As They Liked It*, habilidosamente captura a ideia que o maior escritor Inglês alcançou seu sucesso, em grande parte, ao dizer às suas plateias o que elas queriam ouvir. Até onde isso é verdade, que espaço é deixado então para dizer que as ideias expressadas em suas peças populares eram do próprio Shakespeare?

O problema de identificar quaisquer ideias nas peças e poemas com as próprias ideias de Shakespeare é complexificada ainda mais pela extraordinária habilidade de Shakespeare em submergir sua própria personalidade como escritor nas mentalidades dos personagens que ele criava. Ele permite a Falstaff, ou a Hotspur, ou a Cleópatra, ou a Lady Macbeth falar seus pensamentos mais recônditos como se sem a intervenção ou perspectiva controladora do autor. O dom de Shakespeare para criar personagens inesquecíveis dessa forma é lendário. É, às vezes, chamado de “capacidade negativa”, querendo dizer de sua aptidão como um dramaturgo em manter de fora seu próprio ponto de vista, com vistas de focar inteiramente no que o personagem que ele criou deve estar pensando em qualquer momento dado. A frase é de John Keats em homenagem a Shakespeare, numa carta ao seu irmão Thomas, escrita em 17 de Dezembro de 1817. A carta ela mesma de fato aponta numa direção levemente diferente: Keats escreveu que a capacidade negativa “é quando um homem é capaz de estar em incertezas, mistérios, dúvidas, sem qualquer irritabilidade atingindo fato

e razão”, colocando ênfase na ideia de gênio liberado por incertezas criativas. Mas a diferença não importa realmente; as definições são parecidas ao elogiar as qualidades pelas quais Shakespeare é justamente famoso, e “capacidade negativa” está fincada como uma maneira de descrever o talento notável de Shakespeare em mostrar a nós o que seus personagens estão pensando, não o que o dramaturgo está tentando provar.

As peças variam amplamente na medida em que elas tentam criar um ponto identificável. Uma ideia central por detrás do *Volpone* (1605-6), de Ben Jonson, é que uma quase universal cobiça humana por riquezas, finalmente consome a si mesma e é justamente punida por seus próprios excessos. Nós não distorcemos seriamente o propósito evidente de *The Crucible* (1952), de Arthur Miller, quando dizemos que seu objetivo é criticar o tipo de histeria cultural e política que levou aos julgamentos de Salém por bruxaria no final do Século XVII e então muito depois à caça às bruxas de McCarthy nos anos 1950. O *Édipo Rei* (32 a.C.), de Sófocles, afirma sombriamente o grande lugar comum que a vontade dos deuses deve ser satisfeita, mesmo se no processo Édipo deva sofrer uma devastadora queda trágica. Essas são todas extraordinárias peças; dizer que elas são didáticas, que nelas nós podemos identificar uma intenção autoral, é fazer uma observação analítica, não colocar essas peças abaixo por alguma deficiência. Ao mesmo tempo, o gênero do drama oferece várias alternativas diferentes. Ele pode encorajar o embate de ideias num debate antitético. Shakespeare é brilhante nisso. Falstaff está certo, em *Henrique IV Parte I*, em celebrar a joie *de vivre* e revelar as ironias que circunscrevem o conceito de honra em tempos de guerra, ou o Príncipe Hal está certo em concluir finalmente que Falstaff é uma ameaça à ordem pública? Em *Antônio e Cleópatra* admiramos Antônio por adotar o hedonismo sem repressões do Egito, ou devemos balançar nossas cabeças consternados em seu colapso na sensualidade? O debate pode ser interno: Hamlet está certo em atrasar sua vingança até ter certeza do que está fazendo, ou é um covarde para realizar uma obrigação que lhe foi instigada “pelo céu e inferno” (*Hamlet*, 2.2.585)? Ele próprio está longe da certeza na resposta. Geralmente, se tentamos determinar qual é a “mensagem” de uma peça de Shakespeare, estamos na rota errada. Como podemos então falar das ideias de Shakespeare?

Uma aproximação é abster-se de qualquer busca por um “significado” numa peça de Shakespeare para favorecer, em vez disso, a pergunta por quais assuntos estão em jogo. O que está sendo debatido, e quais são os argumentos avançados pelos diversos lados? Por que esses assuntos importam e a quem? Como estão nossas simpatias direcionadas pelo diálogo e a situação dramática? Dizer que Shakespeare evita propor uma “mensagem” não é dizer que suas peças renegam alinhamentos éticos e morais. Pelo contrário. Parte do apelo duradouro de Shakespeare é que ele dá a impressão de ser profundamente humano. Suas peças claramente nos convidam a deplorar o assassinato e o derramamento de sangue sem sentido, a aplaudir a generosidade caridosa, a desgostar de personagens como Iago ou Edmundo que são astuciosamente viciosos e auto-servidores, a apreciar heroínas românticas como Rosalinda e Viola que são tão pacientes e bem humoradas e engenhosas, a negar nossa simpatia a valentões tirânicos como o Duque Frederico em *Como Gostais* ou o Duque de Cornwall em *Rei Lear* enquanto desejando o melhor para aqueles como Edgar, Cordélia e Kent em *Rei Lear*, que são rejeitados e condenados pela sua corajosa senão imprudente retidão. Isso não é declarar que Shakespeare ele próprio endossou essas várias visões; sem dúvida nós estamos inclinados a supor que ele enfaticamente o fez, e que ele escreveu para promover esses idealismos, mas nós simplesmente não temos evidência direta sobre o homem ele mesmo. Em última análise, a questão é irrespondível e desimportante.

Com efeito, temos o testemunho de Henry Chettle, em 1592, que um certo dramaturgo, não identificado pelo nome mas quase certamente Shakespeare, era amplamente considerado como um homem de comportamento agradável e reputação honesta. “Eu mesmo vi sua conduta não menos civil que sua excelência na qualidade que professa”, escreveu Chettle como um exemplo de apologia pelo ataque de Robert Greene em Shakespeare no mesmo ano. “Além do mais, mergulhadores da adoração reportaram sua integridade nas lides, que argumenta pela sua honestidade e sua espirituosa graça em escrever que aprovam sua arte” (*Kind-Heart’s Dream*, 1592). Outros testemunhais tendem à confirmar que Shakespeare era estimado, apesar de nós precisarmos lembrar que Greene parece ter desprezado Shakespeare como um plagiador inescrupuloso. Outro tributo enaltece Shakespeare como uma das mais “repletas

argúcias” de seu tempo (William Camden, *Remains of a Greater Work Concerning Britain*, 1605), concentrando em sua grandeza como escritor sem dizer qualquer coisa sobre ele como pessoa. Considerando todos, esses testemunhais nos dão quase nada em determinar se Shakespeare como um homem pode se manter por detrás das ricas e numerosas ideias inseridas em seus escritos. Temos as peças e os poemas, entretanto, e coletivamente elas dão evidência de um compromisso moral que podemos localizar no que chamamos “Shakespeare”, querendo dizer não somente das peças e poemas, mas sim das variadas respostas que elas provocaram ao longo de quatro séculos desde que Shakespeare escreveu.

O plano desse livro será o de proceder por tópicos, indagando o que as peças e poemas sugerem num contínuo debate sobre uma variedade de tópicos: sexo e gênero, política e teoria política, escrita e atuação, controvérsia religiosa e assuntos de fé, ceticismo e misantropia, e as Últimas Coisas, incluindo à proximidade da aposentadoria e a morte. Escolhi esses tópicos, geralmente falando, na ordem a qual eles parecem ter fascinado Shakespeare. Sexo e gênero são especialmente relevantes em seus primeiros anos, enquanto escrevia comédias românticas. A política torna-se o tópico central das peças históricas que culmina na grande série sobre Henrique V escrita no final dos anos 1590. As ideias críticas sobre a escrita e a atuação são exploradas com cogência especial nos *Sonetos* e nas peças dos anos centrais de Shakespeare. A controvérsia religiosa e os desafios céticos à ortodoxia atingem crescentemente o foco conforme Shakespeare se volta para os dolorosos dilemas das grandes tragédias nos primeiros anos do século dezessete. Finalmente, ideias de encerramento em ambos os termos, artísticos e pessoais, parecem ser de grande preocupação a Shakespeare conforme ele contempla sua aposentadoria próxima do teatro. Ao mesmo tempo, porque esses tópicos desafiam qualquer arranjo cronológico organizado, e porque os tópicos eles próprios constantemente justapõem-se (como quando questões de religiosidade tomam dimensões políticas), os exemplos e atitudes irão variar livremente por todo o cânon.

Implícito no arranjo desse livro está um argumento que as ideias apresentadas nas peças e poemas de Shakespeare desenvolveram-se ao longo

do tempo, e assim o fizeram de maneiras que parecem refletir as mudanças de preocupações intelectuais do autor senão, de fato, aproximarem-se de suas próprias perspectivas filosóficas sobre importantes problemas da existência humana. Em suas primeiras peças, ele insiste em suas comédias românticas sobre a natureza dos relacionamentos amorosos, em ambos, sexo oposto e mesmo sexo. O que os humanos descobrem sobre quem eles realmente são da maneira que eles se comportam quando apaixonam-se? Como jovens homens e mulheres diferem-se um do outro conforme aproximam-se dos riscos e recompensas da corte amorosa? Qual é, de fato, a verdadeira natureza do gênero? Este é inerente à constituição humana, ou é, em parte ao menos, socialmente construído? Por que as jovens mulheres das comédias de Shakespeare são frequentemente muito mais inteligentes e versadas sobre si mesmas que os jovens homens? Até que ponto as pessoas jovens devem regular suas condutas de acordo com códigos sociais que, nos dias de Shakespeare especialmente, demandava o casamento como pré-condição para realização sexual? Qual papel as amizades carinhosas devem exercer na formação dos relacionamentos duradouros? Quando dois homens ou duas mulheres experienciam sentimentos de amor profundo um pelo outro, deve o prazer erótico ser adotado também? Essas são questões que certamente fascinaram um jovem escritor ainda no final de seus vinte anos e começo dos trinta quando escreveu as peças e poemas dos anos 1590.

As peças de história Inglesa são do mesmo período da carreira de Shakespeare, nos anos 1590. Podemos discernir nelas uma filosofia política em desenvolvimento que pode parecer apropriada a um jovem autor com intenção de compreender a história de seu país e suas instituições políticas, enquanto pondera ao mesmo tempo o que a Inglaterra é como um lugar para um jovem homem com ambição de lidar com as demandas da maioria? As peças históricas dão a Shakespeare um escopo imenso para estudar o impasse político e o choque de ideologias competidoras. Suas respostas são de um conservador político ou liberal? Esses termos alteram-se ao longo do tempo, é claro; no caso de Shakespeare, podemos vê-lo como defensor da monarquia Tudor? Ele é um conservador social em sua apresentação das diferenças de classes, ou ele é simpático pelas ideias de resistência popular à tirania, ou algo de ambas? Suas

ideias sobre essas matérias alteram-se com o tempo? Talvez o que devemos focar é no desenvolvimento das ideias políticas em suas peças históricas, como se essas ideias mudassem de uma interpretação amplamente providencial das guerras civis da Inglaterra do Século XV para uma mais pragmática e mesmo existencial visão do processo histórico na usurpação do poder de Henrique IV até Ricardo II, e seu resultado no reinado de Henrique V. Na medida em que vemos Shakespeare explorando uma visão mais Maquiavélica da mudança histórica, mesmo se como dramaturgo ele mantém seus próprios julgamentos pessoais sobre a matéria, podemos talvez ver algumas preparações para as representações do ceticismo religioso e filosófico que virão nas peças da próxima década.

As ideias de Shakespeare sobre seu ofício como dramaturgo e ator, implícito em tudo que ele escreveu, são explorados com intensidade especial nos *Sonetos*, em *Como Gostais* e em *Hamlet*, escrito em torno da virada do século, quando Shakespeare estava no processo de alteração de gêneros, das comédias românticas e peças de história Inglesa para as peças problemas e tragédias. Suas ideias sobre a arte parecem bem calculadas para armá-lo para o encontro com os problemas filosóficos mais largos que em breve estarão em seu caminho. A poesia e o drama são, para Hamlet e outros eloquentes falantes sobre o assunto, empreendimentos enobrecedores, profundamente morais no melhor sentido de promover um comportamento virtuoso através de exemplos positivos e negativos. Porque a grande arte é imortal, ela é capaz de transcender a mortalidade humana e o tempo. Para ser grande arte ela necessita dirigir-se para plateias sábias daqueles que realmente compreendem; ela não deve atender aos gostos bufões ou à mera popularidade. Ela deve lidar com qualquer “regra” clássica de estrutura dramática com grande cuidado, e estar pronta para construir gêneros dramáticos de uma maneira pragmática e experimental. A noção de *hamartia* de Aristóteles (erro ou falha) pode às vezes provar-se útil para se escrever tragédia, às vezes não. A coisa importante, aparentemente, é ser flexível e evitar o dogmatismo. Se Shakespeare conhecia à *Poética* de Aristóteles é uma questão muito aberta, mas ele deve ter se familiarizado com a prática neo-Aristotélica. Ele faz uso desta quando adequa-se a seus propósitos, e frequentemente não faz uso. Ele evita teorização excessiva.

Questões de fé religiosa também tomam um foco especial em 1599 e depois disso, conforme Shakespeare se volta crescentemente para a escrita de peças problemáticas e tragédias. Numa era de esquentada controvérsia religiosa, Shakespeare parece ter se encontrado cada vez mais preso à descrição do conflito religioso e ideológico. Ele mostra um grande conhecimento das diferenças doutrinárias, as quais ele geralmente retrata com justiça. Ele faz uso do humor anticlerical como o fazem outros dramaturgos e escritores, mas geralmente de uma disposição mais moderada. Eventuais comentários depreciativos sobre Judeus, são equilibrados por uma característica simpatia shakespeariana por aqueles que são sujeitos ao ódio étnico ou racial. Em relação aos Puritanos ele é menos caridoso, talvez por causa da agressiva oposição de alguns reformadores religiosos ao palco. Sua apresentação de fantasmas, fadas e outros espíritos é arguciosamente teatral, livremente admitindo-os em suas peças mas de uma maneira que deixasse aberto o intenso assunto debatido se esses espíritos eram “reais”. Em relação a questões sobre determinismo versus livre-arbítrio e a existência do paraíso e inferno, ele é igualmente diplomático e indireto. Os valores espirituais e religiosos que ele parece especialmente prezar são aqueles buscados através de generosidade caridosa, penitência, e perdão, em vez de através dos meios da religião instituída.

No período de suas grandes tragédias, Shakespeare explora o pessimismo, a misantropia, a misoginia e o ceticismo com candura e crescente intensidade. *Tróilo e Crésida* oferece uma visão totalmente desiludida da mais famosa guerra da história e seus efeitos desmoralizador para os dois lados. Os relacionamentos humanos destroem-se. Supostos heróis traem suas melhores identidades em declarações vãs de masculinidade. O herói de *Hamlet* está obcecado com a percepção que o mundo no qual ele vive não é nada senão uma “congregação pestilenta de vapores”. A deserção de sua mãe da memória de seu marido morto instiga-o a acusar às mulheres geralmente de fragilidade e autoindulgência sensual. A misoginia assume uma nova urgência nessas duas peças, como também nos Sonetos da “Dama Negra”: enquanto anteriormente, nas comédias românticas, os medos masculinos da infidelidade feminina eram velados e quiméricos, esses medos agora tomam à urgência inquietante do fato. O final desanimador de *Júlio César* parece ilustrar a triste verdade que os seres

humanos são às vezes seus próprios piores inimigos; no balanço imprevisível da história, os planejados nobres propósitos frequentemente resultam na destruição daqueles próprios ideais pelos quais os heróis trágicos batalharam. *Otelo* e *Rei Lear* voltam-se para cenários ainda mais sombrios ao introduzirem a nós vilões que não veem razões em obedecerem aos ditados da moralidade convencional. O inquietante sucesso de Edmundo, especialmente, até quase o último momento de *Rei Lear*, parece demonstrar com clareza assustadora que os deuses adorados por tradicionalistas como Lear e Gloucester não farão nada para ajudar homens velhos angustiados; de fato, os deuses podem não existir. O profundo pessimismo e misantropia de *Timão de Atenas* e *Coriolano* não faz nada para abrandar a angústia existencial.

As últimas peças de Shakespeare oferecem um tipo de confiança ou contra-movimento final em sua carreira conforme ele se move da tese (a obra anterior), para a antítese (nas tragédias), até à síntese. Em *Antônio e Cleópatra*, o pessimismo e a misoginia das tragédias anteriores de Shakespeare são transformadas pela mágica de palco numa visão instável na qual um homem e uma mulher atingem grandeza mística porque ousam cruzar os limites arriscados da diferença sexual. O gênero da tragicomédia oferece a Shakespeare uma forma dramática para modelar uma série de finais felizes, fora das aflições de seus personagens sofredores. As convicções são de fato positivas, mas não devem ser lidas como simples refutações às circunstâncias desanimadoras sobre as quais eles finalmente prevalecem. Os deuses inspecionam às ações humanas nessas peças, mas eles são os deuses da criação artística. Eles carregam nomes pagãos como Júpiter, Juno, Ceres, Iris e Diana, são as invenções de palco da tragicomédia. O artifício autoconsciente dessas peças altera nossa atenção para o artista dramático e seu ofício, conforme ele prepara-se para a aposentadoria e a morte. Nesse sentido, mesmo as últimas peças oferecem uma visão profundamente cética do mundo do dramaturgo.

2) Luxúria em Ação

As Ideias de Shakespeare sobre Sexo e Gênero

A questão das ideias de Shakespeare sobre sexo e gênero é nosso lugar para começar, não somente porque ele trata dessas matérias intencionalmente nas dez comédias românticas que escreveu nos anos 1590, como um jovem homem, da *Comédia dos Erros* (início da década) até *Noite de Reis* (por volta da virada do século), mas também porque a empresa de localizar o que queremos chamar de uma ideia shakespeariana é especialmente problemática aqui. Primeiro, como dissemos, “Shakespeare” deve ser entendido como querendo dizer não o homem de Stratford-upon-Avon que se tornou um escritor famoso, mas os poemas e as peças em si mesmas consideradas coletivamente. O homem que escreveu-as é amplamente inacessível para nós; os poemas e peças devem permanecer por si próprias. Então, também, as atitudes em relação ao sexo e gênero são notoriamente localizadas nas normas culturais ou em desvios dessas normas. Até o ponto em que Shakespeare foi inescapavelmente um homem do seu tempo, escrevendo para plateias populares, ele esteve comprometido em relatar as atitudes populares em relação ao sexo e ao gênero.

Shakespeare pode também ter sentido uma particular constituição de sua plateia a qual ele desejou especialmente endereçar os temas inseridos em suas peças. Londres, como é óbvio, não era homogênea em relação à sexualidade. Muitos cidadãos ordinários, incluindo aqueles engajados na agitada vida comercial, tinham tendência em endossar a insistência da Igreja na contenção sexual antes do casamento e fidelidade dentro do contrato de casamento. Os cidadãos desse temperamento desaprovavam à profanidade e qualquer coisa que eles consideravam como obscena e indecorosa. Eles acreditavam em condutas honradas, tanto em suas vidas comerciais quanto em seus arranjos domésticos. Eles gostavam de pensar em si mesmos como Cristãos decentes, devotos obedientes aos Dez Mandamentos e às Beatitudes. Como Protestantes, eles geralmente suportavam à campanha da estabelecida Igreja Anglicana em promover uma ideia de casamento harmonioso na qual o pai era em grande

medida a cabeça da família e ainda era encarregado de manter uma adequada mutualidade entre marido e esposa. O sexo não era mais geralmente visto como uma paixão inerentemente pecaminosa, tolerada pela Igreja Católica medieval apenas no casamento e mesmo somente com severas restrições de tempo e lugar. Para os Protestantes Ingleses, o sexo era geralmente aceitável e mesmo precioso como uma satisfação física necessária numa união espiritual de almas unidas pela eternidade e comprometida a constituir família. O “Epithalamion” de Edmund Spenser, e o “The Ecstasy” de John Donne, são algumas das diversas expressões poéticas dessa ideia.

Com efeito, havia diferenças dentro da comunidade assim definida, e essas diferenças também podem ter importado para Shakespeare e sua companhia de atuação. Reformadores zelosos condenavam à atuação inteiramente. Stephen Gosson fala de peças como “a invenção do demônio, as ofertas da idolatria, a pompa dos mundanos, as flores da vaidade, a raiz da apostasia, alimento da iniquidade, tumulto e adultério”. “Odeie-as”, ele avisa. “Atores são mestres do vício, professores do licencioso, instigadores da iniquidade, os filhos da indolência” (*A Escola do Abuso, Contendo uma Prazerosa Invectiva Contra Poetas, Atores, Bufões e Lagartas Similares da Nação*, 1579). Phillipe Stubbes (*A Anatomia dos Abusos*, 1583) e depois William Prynne (*Histrion-Mastix: O Flagelo dos Atores ou A Tragédia dos Atores*, 1633) continuam a litania da crítica. Ainda que o drama tenha sido usado pelos oficiais Protestantes para promover as causas da Reforma, e as peças eram inegavelmente populares em Londres, assim as companhias de atuação de adultos puderam adotar várias estratégias para pacificar os reformadores mais extremos ou, ao menos, apelar aos mais moderados. Duas companhias de atuação de adultos especialmente, competiam pela atenção do público de teatro de Londres. Os Admiral’s Men, com Edward Alleyn como seu principal ator, atraía um público voltado aos valores Puritanos sem o extremismo de Gosson e Stubbes. A companhia de Shakespeare, os Lord Chamberlain Men (organizada em 1594), com Shakespeare como seu dramaturgo-chefe, ocupou uma posição que, enquanto ainda amplamente popular em sua política cultural, era de alguma forma mais urbana. As peças desta companhia tendiam a suportar o que

chamaríamos de valores de família, mas sem fervor pietista e frequentemente com um senso de humor e mesmo um toque de ousadia lúdica.

Diferenciadas marcadamente dessas duas trupes de adultos, estavam as companhias de meninos, atuando em ambientes fechados no Teatro Blackfriars e locais similares, para plateias comparativamente prósperas e sofisticadas compostas em boa medida por advogados, estudantes de direito, cortesãos e playboys. Em parte por causa do preço de admissão para performances noturnas, que eram quase seis vezes o preço da entrada dos teatros públicos, as audiências no Blackfriars e nas casas “privadas” eram mais seletas e mais afinadas à sátira moral e política. Esses teatros proviam o que podemos chamar hoje de vanguarda. As peças deles eram julgadas tão transgressivas pelas autoridades, de fato, que eles foram fechados durante a maior parte da década de 1590, especialmente por causa da sátira política, mas também por visões da moda sobre os costumes sexuais. Quando foi permitida sua reabertura, em 1599, as companhias de meninos voltaram aos seus modos irreverentes, resultando que a questão da moralidade no teatro era um tópico ardente em Londres por volta do momento em que Shakespeare escreveu *Hamlet*. No texto do Fólio da peça, Hamlet está fascinado em aprender de Rosencrantz e Guildenstern sobre uma batalha envolvendo um “um ninho de crianças, pequenos filhotes” (isto é, os meninos atores), que são “agora a moda” e são “mais tiranicamente aplaudidos” pois eles insultam “os palcos comuns” (isto é, as companhias de adultos), com o resultado que as companhias de adultos encontravam-se muito na defensiva (2.2.337-62). A passagem é inusual em Shakespeare por sua particularidade, e por isso ressalta o senso de alarme que sua companhia de atuação parece ter sentido em sua competição com os meninos atores em matéria de sátira e moralidade pública.

Quais eram então as ideias sobre sexo e gênero conforme registradas nas peças escritas por Shakespeare para o Chamberlain’s Men (subsequentemente os Homens do Rei [King’s Men], em 1603) no contexto desse debate em Londres sobre os limites adequados da expressão sexual nas peças oferecidas para performances públicas? Um insight pode talvez ser ganho do tratamento de Shakespeare de suas fontes. Ele regularmente atenua a natureza sexual experimental e explícita de suas fontes de um modo que parece consistente com

a demanda de sua companhia de atuação e os londrinos a quem eles aparentemente desejavam agradar.

Um exemplo dessa gentil expurgação é encontrado no enredo de Lucentio-Bianca em *A Megera Domada* (cerca de 1590-3). Essa comédia prazerosa (talvez encenada originalmente pelos Pembroke's Men e então passada para os Chamberlain's Men) apresenta dois enredos. Um deles é a mais conhecida história de Petruchio domesticando a megera Kate. O outro centra na irmã mais nova de Kate, Bianca, quem, como a atraente e aparentemente de conduta suave filha do rico Baptista Minola é procurada por vários galanteadores: pelo opulento e velho bufão, Gremio, pelo mais jovem Hortensio, e por Tranio. Este último galanteador, o servo de um cavalheiro chamado Lucentio, disfarça-se de Lucentio e apresenta-se como um dos competidores pela mão de Bianca, para que o Lucentio real possa disfarçar-se de Tranio e assim ganhar acesso à propriedade de Baptista Minola, onde ele espera secretamente ganhar à afeição de Bianca. Esse enredo Shakespeare emprestou de uma peça neoclássica Italiana chamada *I Suppositi* (1509), por Ludovico Ariosto. Ela foi traduzida para um vigoroso e coloquial Inglês por George Gascoigne como *Supposes* (1566).

No original e em sua tradução Inglesa, vários aspectos são mais ousadamente tratados do que na redação de Shakespeare. O próspero velho galanteador, chamado Gremio em Shakespeare e apresentado a nós como um amável velho excêntrico com intenção de comprar Bianca com sua riqueza, é em Ariosto um idoso e miserável advogado chamado Dr. Cleander. O roteiro não perde a oportunidade de rir dele cruelmente não somente pelos seus modos gananciosos, mas também por sua negligente higiene pessoal, suas malcheirosas axilas e genitálias, e assim por diante, com a sugestão também que ele tem preferência por jovens homens. Ainda mais ao ponto, a jovem heroína na peça de Ariosto, chamada Polynesta, é uma jovem mulher bem rápida se comparada com sua recatada contraparte, Bianca, na peça de Shakespeare. Enquanto o disfarçado Lucentio e Bianca em *A Megera* flertam um com o outro e conseguem apaixonar-se, a peça não oferece sugestão que eles consumaram seu relacionamento até a noite de seu casamento no final da peça. Polynesta, por contraste, leva seu galanteador secreto a sua cama, e de fato engravida,

assim confrontando seu pai Damon com um aparente dilema muito mais angustiante para ele que as preocupações de Baptista na peça de Shakespeare. Polynesta é ajudada em seu caso por Balia, uma ama cuja função real, como em muitas fábulas, é servir como mensageira ou alcoviteira. Nada desse tipo aparece em *A Megera*.

Quando Shakespeare nos apresenta uma ama-dueña, como em *Romeu e Julieta*, ele novamente retira a função estereotípica dela agindo como alcoviteira. A ama de Julieta é uma mensageira para Romeu, é claro, mas a situação é enfaticamente guardada pela premissa que Romeu e Julieta estarão rapidamente casados, como de fato estarão antes de eles passarem a única noite juntos com a assistência da ama. A peça ainda é rica em linguagem obscena, como quando Mercutio imagina o deleite de Romeu perante os “finos pés, lisas pernas, e coxas trêmulas, / e o território que lá adjacente fica” (2.1.20-1), referindo-se à Rosaline, ou quando a ama repetidamente relembra como uma vez a infantil Julieta caiu e machucou o rosto, e o marido da ama disse a ela “quando souber das coisas, cai de costas” (1.3.43), mas o humor tende a ser verbal e com trocadilhos, antes de nos apresentar personagens em situações sexualmente comprometedoras.

Shakespeare altera sua fonte material em *Noite de Reis* (1600-2) num efeito similar. Em sua principal fonte, Barbe Riche’s *Riche His Farewell to Military Profession* (1581), o enredo segue muito parecido com a peça de Shakespeare: uma destemida e jovem heroína, Silla, é carregada pelas águas para perto de Constantinopla, disfarça-se de “Silvio”, presta serviços ao Duque Apollonius, os quais sua mais importante incumbência é transmitir mensagens amorosas em nome de Apollonius para a rica dama Julina. Essa dama apaixonou-se por “Silvio”, como o faz a Condessa Olivia na peça de Shakespeare por “Cesario”, a identidade disfarçada de Viola. Quando na história de Riche o irmão gêmeo de Silla aparece e é confundido por Julina com “Silvio”, Julina felizmente aceita o irmão gêmeo como seu galanteador. O fato de que ele se chama na verdade Silvio cria uma confusão de identidade ainda mais plausível. A diferença é que no relato de Riche, Julina e o Silvio real tornam-se amantes, e ela logo percebe estar grávida. Confrontando “Silvio” (isto é, Silla) com essa complicação (o Silvio real entretanto parte em busca de sua irmã), Julina consterna-se em ouvir seu

suposto amor negar qualquer papel na concepção da esperada criança. Imagine a tristeza de Julina quando “Silvio” ou Silla, motivada pela última extremidade em provar a si mesma incapaz de ser pai de uma criança, expõe seus seios femininos para Julina! Apollonius, por sua parte, está tão furioso ao compreender o aparente sucesso de “Silvio” com Julina que ele atira seu pagem na prisão. Somente o eventual retorno do real Silvio para casar-se com Julina resolve essas dificuldades. A estória é a mesma na fonte e na peça, mas o processo de recontá-la de Shakespeare eliminou a gravidez antes do casamento, a deserção, o aprisionamento e muito da piedosa moralização de Riche sobre as recompensas do pecado carnal. Shakespeare omite à hilária confusão sobre a suposta paternidade, aparentemente pelos interesses do decoro. Talvez ele refletiu também que a exposição dos seios femininos não funcionaria bem no palco Elisabetano com um garoto ator no papel de Viola.

Muito Barulho por Nada (1598-9), como *A Megera Domada*, justapõe dois enredos, uma prazerosa comédia de confronto entre competidores bem combinados (Beatrice e Benedick) na guerra do amor, o outro um enredo tragicômico com influência Italiana sobre desentendimentos sexuais e enganos. Uma importante fonte para Shakespeare, apesar de não ser a principal, foi *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto, traduzido para o Inglês por Sir John Harington em 1591. Na peça de Shakespeare, a inocente Hero é falsamente acusada de fornicção na véspera de seu casamento com Claudio pelo maligno Don John, que, para convencer Claudio e seu oficial comandante Don Pedro da culpa dela, arranja para ambos testemunharem de longe, pela janela, um homem entrando no aposento de Hero, na noite anterior ao casamento dela. O que eles veem, de fato, é um cúmplice de Don John, chamado Borachio, que convence a ama de Hero, Margaret, a se vestir com as roupas de Hero e aparecer na janela de forma a criar a impressão que ela está receptível à corte de um homem - Borachio ele próprio. Quais são os motivos de Margaret ao consentir com esse truque não são esclarecidos, mas evidentemente ela está apaixonada por Borachio, e assente ao plano para agradar a fantasia dele, imaginando que nenhum grande dano pode resultar de assim proceder. O relato de Ariosto é mais sombrio e sexualmente brutal. O vilão enganador, Polynesso, Duque de Albany, frequentemente faz amor com Dalinda (equivalente a Margaret) nos aposentos

da senhora de Dalinda, Genevra, então Polynesso não tem dificuldade em persuadir Dalinda para recebê-lo quando ele ascende à janela dela por uma escada de cordas em plena vista do pretendente de Genevra (Ariodante) e o irmão dele (Lurcanio). O motivo de Dalina ao fazer isso é mais claro que na situação equivalente na peça de Shakespeare: Dalinda foi enganada por Polynesso à acreditar que ele apenas quer satisfazer seu desejo por Genevra ao fazer amor nos aposentos de Genevra com uma mulher vestida como Genevra ela mesma. Desde que nenhuma cena de ama ou de janela ocorre na fonte principal de Shakespeare (uma curta história Italiana de Matteo Bandello, 1554), Shakespeare deve ter conhecido o relato de Ariosto. Ele minimiza sua sórdida bizarrice. Mesmo o vilão em *Muito Barulho por Nada* é feito menos repelente, enquanto Margaret é mais facilmente perdoável.

Apesar de *A Tempestade* (por volta de 1611) não ser baseada em nenhum enredo único, não precisamos de fontes para ver nessa peça um intenso compromisso com a ideia que o casamento deve preceder à satisfação sexual. Prospero insiste numa contenção respeitável desde o primeiro momento que Ferdinand e Miranda encontram-se. Ele arranjou o encontro através de seus poderes mágicos ao trazer Ferdinand para a costa onde encontrará Miranda, e Prospero claramente deseja promover essa combinação, mas, ao mesmo tempo, ele terá certeza que o relacionamento não prosseguirá muito rapidamente. Ele expressa encanto quando percebe que os dois jovens “estão ambos no poder um do outro” no primeiro encontro, mas imediatamente adiciona “esse rápido negócio / Devo tornar difícil, para que uma vitória leve / Torne o prêmio leve” (1.2.454-6). O plano de ataque dele e sua motivação parecem bem claros: ele inventará obstáculos, colocando a si mesmo no papel bloqueador do pai bravo para assegurar que as coisas não se moverão muito rápidas. Ele acusa Ferdinand de espionagem, o rotula como “traidor”, e ameaça “espremer” o “pescoço com os pés juntos” dele, com somente água do mar para tomar, mexilhões, raízes murchas, e cascas de nozes como a única fonte de sustento (464-8). Quando Ferdinand resiste, tentando retirar sua espada, Prospero encanta o jovem homem a não se mexer. Miranda nunca viu seu pai aparentemente tão furioso. Depois, ele bruscamente exige que Ferdinand carregue lenha em servidão obediente à Miranda, mesmo que novamente ele

nos confie seu prazer no namoro deles (“Os Céus chovam graças / Naquilo que nasce entre eles!”, 3.1.75-6) e declara em solilóquio, uma vez que eles deixam o palco, “Tão feliz quanto eles nisso eu não posso estar, / Quem está surpreso com tudo; mas minha alegria / Não pode ser maior” (93-5). Similarmente, quando ele dá seu consentimento formal ao noivado deles, no momento anterior ao baile de máscaras do casamento, dizendo a Ferdinand, “Então, como meu presente e tua própria aquisição / Valorosamente comprada, tome minha filha”, ele imediatamente liga sua declaração com uma advertência:

Mas

se quebrar o nó da virgindade
Antes que o santo cerimonial
Como todo o rito seja ministrado,
Que os céus retenham a doce aspensão
Que torna a boda fértil; o ódio estéril,
O negro olhar do desdém e a discórdia
Cubram de tais horrores o seu leito
Que a ele ambos odeiem: pela luz
Do Himeneu, tome tento.

(4.1.14-23)

E, para que nós não queiramos saber se essa insistência na restrição é uma preocupação neurótica de um pai no limiar de perder sua única filha para um jovem rival masculino, a peça insiste numa moralidade baseada mais amplamente, ao ter a aceitação do jovem homem tão avidamente quanto seu futuro sogro. Ferdinand está pronto com sua resposta para o desafio de Prospero:

Como anseio

Por dias calmos, filhos, longa vida
Com o amor intocado, nenhum antro,
Local conveniente ou sugestão
De nosso lado mau há de mudar

Minha honra em desejo, ou macular
O brilho dos festejos desse dia -
Prefiro que os corcéis de Febo manquem
Ou que não venha a noite.

(4.1.23-31)

O jovem homem de bom grado reconhece as recompensas espirituais eternas da contenção sexual, mesmo quando ele livremente confessa que seu próprio frenesi ou desejo de completude sexual na noite do dia do casamento fará daquele dia o mais longo de sua vida. Miranda não diz nada, mas a própria conduta casta dela confirma que ela também internalizou as escrituras morais ensinadas pelo seu pai.

De fato, outras ideias de comportamento sexual estão em evidência na ilha de *A Tempestade*. Caliban, nativo do lugar, tentou ter Miranda como sua parceira sexual. Caliban e Ferdinand são assim pareados e contrastados como potenciais parceiros da jovem heroína da peça. Ambos são escravizados por Prospero; ambos devem carregar madeira. A escolha de Miranda é clara, mas para Caliban a escolha parece clara também. Ele permanece impenitente sobre sua tentativa: “Oho, oho” Quem dera eu conseguir! / E se não me impedisse eu populava / A ilha de Calibans” (1.2.352-4). Em seus olhos, o desejo sexual é um instinto procriador natural, designado para perpetuar as espécies. É tão natural quanto comer. Shakespeare caracteristicamente dá ampla margem a essa defesa do sexo como natural; Caliban é um personagem atrativo em muitas formas, porque ele é um filho da natureza. Ao mesmo tempo, o que ele quis fazer foi, aos olhos de Prospero, “violar / A honra da minha criança” (350-1). Para Prospero e Miranda, a tentativa se bem-sucedida seria um estupro, pois Miranda veementemente opôs-se. Ela continua pronta para concordar com seu pai que Caliban é um “Vil escravo, / Que é incapaz de assimilar bondade” (354-5).

Dois visões da sexualidade são assim justapostas, uma pertencendo ao mundo “natural” da ilha, a outra a visão convencional da civilização Ocidental e da Igreja Cristã. O contraste nos convida a considerar como existem dois lados para a maioria das questões, e certamente para essa. Ainda a forma da peça ela mesma encoraja-nos em concordar que, no seu melhor, como encarnado em

Miranda e Ferdinand, a visão “civilizada” da sexualidade tem um mérito especial. Ferdinand ganha Miranda, e Caliban não, e os filhos de Ferdinand e Miranda irão unir os beligerantes reinos de Nápoles e Milão de uma forma que pareceria até agora impossível. A civilização tem seus descontentamentos, é claro, e a contenção sexual impõe um limite neurótico ao desejo, mas assim o faz com o interesse de preservar o casamento como uma força estabilizadora. À ideia é dada um tipo de sanção divina em *A Tempestade* pela presença dos deuses na celebração do casamento de Ferdinand e Miranda. Presumindo que os deuses são realmente a invenção da arte de Prospero, conforme executada num baile de máscaras estudadamente artificial por Ariel e seus companheiros espíritos, o efeito dramático é, entretanto, um que sugere uma ampla dimensão espiritual para o casamento de duas pessoas jovens. Se concordamos ou não hoje em rejeitar o sexo antes do casamento, podemos ver nessa peça tardia de Shakespeare um debate o qual as cartas ganhadoras aparecem do lado da restrição sexual como um prelúdio da satisfação.

Até agora estamos buscando a evidência de um tipo de ortodoxia de base no pensamento de Shakespeare sobre sexualidade e casamento, evidenciando a si mesmo da primeira à última peça, em suas primeiras comédias românticas e na peça (*A Tempestade*) que parece ter sido, mais ou menos, seu adeus ao palco. Contestando essas convicções convencionais, por outro lado, estão muitas complexidades que constituem um interessante drama. Os relacionamentos entre homens e mulheres no jogo da corte são frequentemente preparados para o conflito. Parte desse antagonismo é, sem dúvida, o resultado de uma necessidade de complicações nos enredos que será eventualmente resolvido no desenlace das peças, mas alguns dispositivos do conflito masculino-feminino começam a soar mais particulares que isso. Vamos considerar alguns modos em que jovens homens e mulheres em Shakespeare diferem uns dos outros.

Geralmente, nas comédias românticas dos anos 1590, as jovens mulheres são muito melhores em conhecer a si mesmas do que os jovens homens. As mulheres são destemidas, pacientes e bem-humoradas. Elas parecem gostar de provocar os jovens homens delas, mas o fazem sabendo que irão submeter-se finalmente aos seus cortejadores. O casamento colocará a

mulher numa posição subordinada. Elas estão cónscias disso, e aceitam as condições de uma cultura patriarcal. Elas estão determinadas no casamento, e geralmente sabem imediatamente com quem elas irão casar. Apesar dos homens nominalmente tomarem a frente ao propor o casamento, as mulheres são mais conscientes do que está em jogo. As mulheres parecem mais inteligentes e recatadas. Elas são mais arguciosas e abençoadas com um senso de humor irônico que serve-as bem ao lidar com a fragilidade masculina. Elas são, por fim, complacentes.

Os homens, por outro lado, parecem lamentavelmente carentes de uma perspectiva sensível sobre seus próprios desejos. Eles fogem sem eficácia de ligações românticas, ou desconfiam das mulheres a quem eles são atraídos para além de si mesmos, ou são instáveis em suas escolhas. Eles parecem muito mais sensíveis ao julgamento de seus amigos homens, do que as mulheres são em relação as suas amigas. Os egos masculinos deles são dolorosamente inseguros. Um mordaz comentário de uma mulher, ou o riso zombeteiro de um amigo, pode irritar o homem completamente. Porque eles compreendem tão pouco sobre si mesmos, os jovens homens de Shakespeare podem frequentemente parecer absurdos, mesmo quando somos convidados a ser compreensivos. Eles são frequentemente seus piores inimigos.

Em *Trabalhos de Amor Perdidos* (por volta de 1588-97), por exemplo, o jovem Rei de Navarra, juntamente com Berowne e outros dois acompanhantes, isolam a si mesmos num programa de três anos de estudo o qual as mulheres devem ser rigorosamente excluídas. O desejo romântico é uma distração muito grande para os homens, eles temem. Mesmo que de início eles percebam que seus anseios são desesperançosamente irrealistas. Quando a Princesa da França e seu séquito de três damas aparecem na entrada de Navarra numa missão diplomática, os homens não tem ideia do que fazer. Cada uma das quatro mulheres sabe instantaneamente qual dos quatro homens é seu par; elas nunca experienciam um momento de confronto interno. Os homens, por outro lado, atravessam dolorosas contorções para esconder um do outro o desejo que eles secretamente estão experienciando. Quando eles têm vergonha em confessar um para o outro suas fraquezas, eles criam um simplório plano de disfarçarem-se de visitantes Russos para cortejar às damas, somente para serem

ridicularizados por suas aflições e perjúrios. No final, notícias da morte do pai da Princesa permite às damas uma oportunidade de adiarem todos os compromissos românticos por um ano, tempo o qual elas insistem que os cavalheiros terão para atingirem uma melhor compreensão sobre si mesmos. O mais autoconsciente dos jovens homens, Berowne, livremente revela no final que ele e seus companheiros “perdemos tempo” e “até quebramos juras”. “Suas belezas / Nos deformaram, mudaram os humores / Para o oposto dos alvos que sonhamos”, tanto que o comportamento dos cavalheiros “pareceram ridículos” (5.2.751-5). Os homens têm muito o que aprender.

Os quatro jovens amantes em *Sonho de uma Noite de Verão* (por volta de 1595) são pareados simetricamente dois a dois, como os quatro casais de *Trabalhos de Amor Perdidos*, e com um contraste similarmente instrutivo de comportamento de homem versus mulher. As duas mulheres, Hermia e Helena, voltam-se uma contra a outra brevemente, sobre intensa pressão de rivalidade sexual, mas elas nunca vacilam em suas ligações românticas, Hermia com Lysander e Helena com Demetrius. A lealdade de Helena é ainda mais surpreendente em vista do desprezo que Demetrius empilha sobre ela durante a maior parte da peça, juntamente com o aviso que ele poderia estuprá-la se ela não parar de segui-lo pela floresta. “Use-me como seu spaniel”, ela implora, “despreze-me, bata-me, / Negligencie-me, perca-me; somente dê-me licença, / Indigna como sou, de seguir você” (2.1.205-7). Hermia está similarmente machucada pela deserção de Lysander; eles fugiram para a floresta com grande risco pessoal para estar um com o outro, e agora ele a abandonou para seguir Helena. A temporária quebra da amizade entre Hermia e Helena é ainda mais dolorosa pois elas eram amigas de infância inseparáveis, crescendo juntas “Como a uma cereja dupla, parecendo partida, / Mas ainda uma união na partição, / Dois amáveis frutos moldados em um caule” (3.2.209-11). Os homens, entretanto, não são constantes a nada além de sua agressiva rivalidade. Demetrius, uma vez cortejador de Helena, persegue inutilmente Hermia, apesar de sabê-la apaixonada por Lysander, até que em algum ponto ele restaura sua primeira afeição. Lysander, similarmente muda seu engajamento por Hermia por uma insana busca por Helena e eventualmente a uma renovação do seu primeiro amor. Essas mudanças de afeição nos homens são ocasionadas, de fato, pela

essência do amor que Puck espreme nos olhos deles, mas somos certamente convidados a considerar essa essência do amor como uma união simbólica que indica a tendência da mente masculina para a inconstância da afeição. Lysander deixa Hermia por Helena quando Hermia modestamente recusa dormir ao lado de Lysander no chão da floresta (2.2.41-66). Demetrius permanece presumivelmente sob a mágica da essência do amor de Puck no final da peça, sugerindo que a essência do amor age nos homens da mesma forma que a testosterona o faz. A essência do amor é usada somente nos jovens homens, e sinaliza a repetitiva mudança deles ao escolher os objetos femininos dos seus desejos.

As complicações do enredo de *Sonho* relembram àqueles de *Os Dois Cavalheiros de Verona* (por volta de 1590-4), na qual os dois “cavalheiros” do título tornam-se rivais por uma dama solteira porque Proteus, incapaz de permanecer satisfeito com o amor de sua leal e paciente Julia, luta para roubar Silvia de seu amado Valentine. Eventualmente, a generosidade extraordinária de Valentine ao ofertar retirar sua reivindicação à Silvia persuade Proteus que ele está errado. O xará de Proteus na *Odisseia* (6.351ff.), o “antigo do mar”, é infame por sua habilidade de mudar de formas conforme sua vontade.

Portia, em *O Mercador de Veneza* (por volta de 1596-7) é uma recatada mulher jovem que submete seu destino à vontade de seu pai conforme especificado numa competição de três baús, e então, ao ser ganho por Bassânio, o homem que ela escolheria, graciosamente transfere o controle de tudo que ela tem para seu novo senhor e mestre. “Mas agora eu sou o senhor / dessa bela mansão, mestre dos meus servos, / Rainha sobre mim mesma”, ela diz a Bassânio; “mas daqui em diante / A casa, a criadagem e até eu / Somos seus, meu senhor (3.2.167-71). Bassânio, por sua parte, é um refinado jovem leal à Portia, ainda que mesmo aqui nós encontremos à sujeição cômica do homem. Bassânio é totalmente enganado por Portia, em seu disfarce como o especialista em direito Balthasar, ao dar seu anel de noivado para “Balthasar” por salvar a vida de Antonio da ameaça de Shylock pela libra de carne. Bassânio é provocado e torturado a expressar uma fantasia de inconstância marital da qual Portia pode libertá-lo através de um truque. Em Belmont, no final cômico da peça, Bassânio e seu companheiro Gratiano devem pedir perdão para suas novas esposas e

reconhecer que suas primeiras obrigações deve ser guardar a castidade sagrada de seus casamentos. Portia e Nerissa assentem ao arranjo patriarcal demandado pela cultura delas do casamento, mas não sem tornar claro a superioridade da argúcia delas como uma forma de controle. As obrigações da união sexual casta tornou-se o hilário tema da ambiguidade sexual nas linhas finais da peça, como os votos de Gratiano que “não temerei outra coisa / Tão dolorosa quanto manter seguro o anel de Nerissa”; o anel é, ao mesmo tempo, o símbolo do casamento casto e a anatomia sexual da mulher. Sem dúvida, “dolorosa” (sore) também tem uma ressonância sexual cômica também. Como em *Romeu e Julieta*, a linguagem obscena pode ser alegremente interessante nas comédias românticas de Shakespeare enquanto são seguramente circunscritas por um final feliz num casamento mutualmente harmonioso.

Rosalinda, em *Como Gostais* (1598-1600), compartilha muitas visões com Portia sobre o sexo e o casamento. Na cerimônia final da peça de múltiplos casamentos, Rosalinda reconhece à autoridade dos dois homens mais importantes da sua vida: seu pai e Orlando, a quem ela está agora casada. “A você eu dou a mim mesma, pois eu sou sua”, ela diz a seu pai, e então, com as mesmas palavras, ela diz a Orlando: “A você eu dou a mim mesma, pois eu sou sua.” (5.4.115-16). O discurso dela para ambos dessa forma dramatiza o entendimento costumeiro do casamento no Livro Anglicano do Orador Comum: o pai dá sua filha para o homem mais novo, transferindo à propriedade e autoridade. Como Prospero diz em *A Tempestade*, dirigindo-se a Ferdinand como seu esperado genro: “Então, como meu presente e tua própria aquisição / Valorosamente comprada, tome minha filha” (4.1.13-14). Rosalinda aceita tudo isso, e ainda assim ela é indisputavelmente a ganhadora na competição de argúcia entre ela própria e Orlando. Especialmente no início da peça, ela é adepta ao gracejo e ao jogo de palavras, ao passo que Orlando fica envergonhado com sua falta de refinamento e educação. “Eu não posso dizer “Eu te agradeço?”” ele pergunta, quando Rosalinda graciosamente, e mesmo de forma convidativa, dá a ele uma corrente de seu próprio pescoço. “Minhas melhores partes / Estão todas lançadas abaixo, e aquilo que se mantém em pé / É um boneco, só um bloco inerte.” (1.2.239-41). (Uma insinuação de detumescência paira sobre essa imagem.) Rosalinda precisa tornar-se sua

professora. O disfarce dela na floresta como “Ganimedes” permite-a iniciar uma discussão sobre a arte do cortejo, na qual ela espera instruir Orlando em como evitar o estereótipo e a idealização da mulher. Ele deve aprender que a mulher pode ser “mais protestante que um papagaio contra a chuva, mais inventor de modas que um macaco”. Ela, fingindo ser a Rosalinda de Orlando, será “mais tonta de desejos que um mico. Chorarei por nada, como Diana na fonte, principalmente, quando você estiver disposto a ficar alegre. E vou rir como uma hiena quando você mostrar que quer dormir” (4.1.142-9). O ponto dela é que Orlando será mais feliz e um melhor marido se ele puder começar a ter um entendimento realista do que é para um homem e uma mulher viverem juntos, dia após dia e ano após ano. Rosalinda é, como várias outras heroínas shakespearianas, mais sábia, mais madura emocionalmente e mais preparada para as complexidades de um relacionamento real que Orlando. O mesmo é verdade na tragédia de amor de *Romeu e Julieta*.

Finalmente, temos Viola e Orsino em *Noite de Reis*. Como Rosalinda, a engenhosa Viola aceita seu papel de lealmente obediente a seu senhor e mestre, enquanto, ao mesmo tempo, aventura-se a educar esse cavalheiro em tudo o que ele não sabe sobre a corte e o casamento. Orsino está apaixonado a distância pela Condessa Olivia. Talvez ela sinta, como nós, que o ardor dele por ela é estereotípico; Olivia é para Orsino a deusa inatingível de uma sequência de sonetos petrarquiana. Sendo afligido como ele é pela melancolia amorosa, Orsino parece contente em tratar seu próprio sofrimento esquisito. Sua infrutífera auto-degradação não é diferente daquela de Silvius em *Como Gostais*, que parece não pedir nada a sua Phoebe além de permiti-lo rebaixar-se em aflição; a Condessa Olivia é como Phoebe, apesar de mais alta em posição social, congratulando-se a si mesma os poderes que desfruta através do reter de sua beleza. Viola tem uma resposta para essas desejáveis belezas, que é a de considerar os custos de uma frívola negação de estar-se verdadeiramente apaixonada. “Senhora, você é a mais cruel das mulheres vivas / Se você levar essas graças ao túmulo / E não deixar cópia no mundo”, ela aconselha Olivia (1.5.236-8). Com Orsino ela procede muito como Rosalinda faz com Orlando, usando de seu disfarce masculino como “Cesario” para que ela e Orlando possam falar de amigo para amigo. “Nós homens podemos dizer mais, jurar

mais”, ela diz a ele, “mas, de fato / Somos mais aspectos que desejo; / Provamos mais com juras que com amor” (2.4.116-18). A ficção da identidade masculina dela permite Viola generalizar sobre o comportamento masculino sem acusar Orsino diretamente.

O que fazemos com essa configuração repetida nas comédias românticas de um homem sem autoconhecimento e uma mulher pacientemente instrutiva? É como se Shakespeare tivesse expressando, em nome dos seus amigos homens, uma visão autocrítica. Homens são impossíveis. Eles precisam de ajuda. Sem negar a eles a fundamental posição de superioridade na hierarquia convencional de uma cultura paternalista, Shakespeare apresenta os homens como geralmente fracos e incapazes sem o conselho e a companhia de uma mulher. A atitude em relação à mulher é correspondente a uma gratidão e admiração, juntamente com, talvez, uma relutante ansiedade perante a dependência masculina. Jovens mulheres permitem aos homens crescerem, a atingirem um tipo de maturidade emocional e autoconhecimento que seria impossível sem a ajuda das mulheres. As mulheres o fazem, ademais, de uma maneira que minimiza os riscos da transição masculina da imaturidade para a maturidade. Ao disfarçarem-se de jovens homens, como vemos em Julia, Portia, Rosalinda e Viola, essas jovens heroínas apagam as barreiras da diferença de gênero que muitos dos jovens homens de Shakespeare descobrem ser tão intimidadoras. Encontrando-se numa atmosfera favorável de amizade aparentemente entre homem e homem, os jovens homens nas comédias românticas de Shakespeare começam a alcançar insights e intimidades que eles nunca souberam antes. Uma vez que essa amável amizade amadureceu numa genuína mutualidade, então a revelação da verdadeira identidade sexual da mulher não é mais ameaçadora. A peça pode terminar, imediatamente, com a jovem mulher (na realidade um jovem ator) retirando seu disfarce.

Mesmo depois do casamento, de fato, o padrão de uma mulher arguciosa e um homem hesitante pode continuar. O título de *As Alegres Comadres de Windsor* (1597-1601) coloca uma ênfase adequada no recato e engenho das Senhoras Ford e Page conforme elas divertidamente refletem não somente sobre as idiotices de seu pretendente Falstaff, mas sobre o aparente incurável ciúme de Mestre Ford, o qual ele repetidamente precisa ser ensinado uma lição.

Ademais, essa é uma comédia incomum em Shakespeare, com seu cenário doméstico unicamente Inglês e seu retrato da vida na vila, em Windsor. A mais usual preocupação de Shakespeare é com as fraquezas de um homem galanteador solteiro.

Agora, nem todos os homens em comédias românticas são fracos, de fato. Mesmo se os exemplos olhados até agora proveram um retrato persuasivamente consistente de jovens homens apaixonados, eles não dizem toda a história. Alguns homens tornam-se notavelmente autoconfiantes, como Petruchio em *A Megera Domada*. Ele veio de Verona “para casar-se com riqueza em Pádua; / Se ricamente, então feliz em Pádua”. Ele é destemido perante a possibilidade de uma esposa ranzinza, contanto que ela seja “rica, / E muito rica” (1.2.61-2, 74-5) A relatada impetuosidade de Kate é para ele um desafio, não um risco em potencial. Mesmo por todo seu declarado interesse em riqueza como sua preocupação principal, Petruchio encontra em Kate um oponente valoroso, alguém que a argúcia merece ser respondida de forma recíproca. Ela, por sua vez, acha-o mais interessante, de longe, do que qualquer outro homem que ela vê a sua volta. Ela resiste, é claro, quando ele deseja subjugar-la ao fazer uma grandiloquente exibição no casamento deles e então, levando-a para casa antes das festividades do casamento terminarem. Ele a priva de comida e sono, faz o papel de tirano com os servos, e então gaba-se em solilóquio do seu sucesso: “E quem domar melhor uma megera, / Por favor fale logo, sem espera.” (4.1.198-9). Se a plateia aprovará ou desaprovará o comportamento dele como cortejador e marido é hoje um renomado assunto instável, mas o que pode ser dito com confiança é que Petruchio sabe o que está fazendo e que ele é bem-sucedido em seus próprios termos. “Eu sou aquele que nasceu para te domar, Kate”, ele avisa-a no início, “E trazê-la de uma Kate selvagem para uma Kate / Conformada como outras esposas Kates” (2.1.273-5). Ele nunca hesita em seu plano. Ele o justifica conforme avança, ao comparar seu método com o domar de um falcão (4.1.176-84). Kate aprende eventualmente que ela estará melhor se concordar com ele que o sol é a lua quando ele assim o diz, e que um homem velho pode ser transformado num “Jovem virgem germinante” se ele insistir (4.5.1-48). Nas conclusões das competições entre maridos para ver qual deles é mais felizmente casado com uma esposa obediente, Petruchio ganha inquestionavelmente; Kate

faz o que ele pede, ao ponto de colocar seu próprio chapéu no chão e então discursar às outras esposas sobre a obrigação que toda esposa “deve a seu marido”, assim como a obrigação que “o sujeito deve ao príncipe” (5.2.159-60). Talvez, como frequentemente acontece em produções de palco hoje em dia, ela diz isso ironicamente, ou mesmo de uma forma que sugira que ela foi incansavelmente doutrinada, porém, em todos os eventos ela assentiu às demandas de seu marido. Ele ganhou o argumento.

Oberon também, em *Sonho de uma Noite de Verão*, passa o dia numa disputa de supremacia entre marido e mulher. Ele humilha a Rainha Titânia pela desobediência dela em recusar-se a dar a ele o “menino” que ela estima em memória da mãe do garoto, uma devota da ordem de Titânia (2.1.120-37). Ele assim o faz encantando-a a apaixonar-se pelo absurdo Bottom. Seu método de vingança parece estranho para os padrões humanos, pois ele a faz apaixonar-se e, assim, traí-lo, mas a representação desse caso é extraordinariamente delicada; o principal deleite de Bottom, como amante de Titânia, é comer um punhado de boa e seca aveia e ter sua cabeça coçada por Peaseblossom e Mustardseed. (Essa é outra instância da expurgação decorosa de Shakespeare do erótico, apesar de alguém não intuir isso de várias produções modernas, na qual o implícito é frequentemente tornado explícito.) De qualquer forma, Oberon é o rei das fadas, e tudo o que as fadas fazem parece invertido da nossa perspectiva mortal. O ponto principal aqui é que ele é bem-sucedido em ensinar a Titânia uma lição de obediência da esposa. Ela, como Kate em *A Megera*, submete-se sem questionar. Quando ela é acordada de seu transe por Oberon, e vê seu amante estúpido do seu lado, a única resposta dela é de repugnância: “Como pôde essas coisas ocorrerem? / Oh, como meus olhos abominam sua frente agora!” (4.1.77-8). Ela não oferece nenhuma palavra de reprovação ou de sentimentos magoados. Talvez a questão dela: “Como pôde essas coisas ocorrerem?” é direcionada a Puck, quem ela sabe ser um fazedor de travessuras, mas ela não expressa nenhum ressentimento em relação a seu marido, mesmo que ele agora tenha a criança. “E ela implorou, tão doce, paciência, / Eu lhe pedi o jovem pajenzinho, / Que ela, sem hesitar, me deu na hora” (56-9). A vitória é completa. E, para que nós não nos perguntemos se isso é uma exceção que acontece apenas no reino das fadas, notamos que Theseus conquistou a rainha

das Amazonas Hippolyta antes do começo da peça. O *Sonho* é, entre outras coisas, uma celebração daquela conquista masculina.

O franco conflito de Petruchio e Kate em *A Megera* suaviza apreciavelmente na famosa guerra de palavras entre Benedick e Beatrice em *Muito Barulho*. Não que as trocas sejam menos afiadas e veementes. A diferença é que um balanço crítico entre os sexos é restaurado. Beatrice cede tão bem quanto retira. Durante a noite revelada no Ato 2, ela excede Benedick tão retumbantemente na batalha de argúcias que ele fica genuinamente magoado; ela o deixa com a impressão que ela o considera como “o bobo do Príncipe, um bobo muito chato”, o qual o único dom é “planejar difamações impossíveis” (2.1.131-2). É como se Shakespeare revisitasse a cena de *A Megera* como uma visão que equaliza a contenda. Beatrice não precisa submeter-se, nem Benedick simplesmente ganha. Pelo contrário, quando Beatrice tem algo importante para lhe perguntar, ele escuta seriamente e concorda em tentar. “Mate Claudio”, ela pede a ele, quando Claudio calunia sua prezada prima Hero e abandona Hero no altar (4.1.288). Claudio é amigo de Benedick e companheiro como oficial. Para Benedick desafiar Claudio e assim incorrer sua inimizade e de seu oficial comandante, Don Pedro, é uma tarefa árdua de fato. Porém Benedick, diferentemente desses homens, viu que há algo errado na acusação feita contra Hero por Don John, mesmo se essa acusação é respaldada pela aparente prova do que eles viram na janela de Hero na noite anterior ao casamento. O próprio ceticismo admirável de Benedick, combinado com seu respeito pela insistente fé de Beatrice em Hero, dá a ele uma visão madura e complexa dos relacionamentos humanos que o coloca à parte da maioria dos outros homens da peça.

Sobretudo, então, é possível ver nas comédias românticas de Shakespeare um debate entre homens e mulheres no jogo sério do cortejo. Assim como George Lyman Kittredge propôs um “Grupo Matrimonial” nos *Contos de Cantuária* de Chaucer, variavelmente explorando as dimensões do amor romântico, do afetuoso ao sarcástico, as comédias românticas de Shakespeare olham para os vários aspectos da questão. Se *Muito Barulho* representa algo como uma evolução em seu pensamento sobre o cortejo, quando comparada com a anterior *A Megera*, então, talvez Shakespeare esteja pensando de uma

maneira menos paternalista e menos dominada pelo homem suas ideias sobre homens e mulheres. Precisamos ser cuidadosos sobre qualquer conclusão desse tipo, pois estamos lidando com peças que mantêm-se por si mesmas como entretenimentos dramáticos, mas, talvez temos razões de esperar que os pensamentos de Shakespeare sobre os relacionamentos entre os sexos deve ganhar em complexidade conforme ele continua a revisitar o assunto.

Um lado mais sombrio desse debate sobre cortejo, concerne à propensão dos homens não somente em relação ao comportamento imaturo, mas no ciúme irracional e na possessividade, como se uma esposa ou uma amada fossem uma propriedade a ser guardada contra as reivindicações de outros homens. Claudio, em *Muito Barulho* é um exemplo notável. Seu instinto imediato, quando Don John e Borachio lhe contam nos festejos noturnos que Hero está sendo cortejada por Don Pedro, é o de assumir que a acusação é verdadeira. Como oficial sênior de Claudio, Don Pedro concordou em cortejar Hero no nome de Claudio; agora, parece, Don Pedro está requisitando para si mesmo. “Isso é certo”, Claudio conclui. “O Príncipe corteja para si mesmo. / A amizade é constante em todas as outras coisas / Menos no ofício e casos de amor” (2.1.168-70). A natureza proverbial dessa observação - tudo é justo no amor e na guerra - deve nos alertar que Claudio pensa através de clichês sobre a competição masculina pelas mulheres. Esse equívoco particular em breve prevalecerá na garantia de Don Pedro para Claudio que Hero será sua, mas Claudio não aprende de seus próprios erros. Quando Don John vem com uma acusação mais séria, que Hero está dormindo com outro homem, mesmo na noite anterior de seu casamento, Claudio está mais uma vez preparado para acreditar no pior sobre ela. Ele mal a conhece; a suspeita dele é sobre as mulheres em geral. Ademais, os outros homens geralmente encorajam sua visão misógina. Don Pedro credita o ataque na reputação de Hero. Mesmo o pai de Hero está convencido num primeiro momento que ela é culpada. Somente Benedick tem sagacidade para ser cético, como vimos. Os homens têm um problema; eles temem que as mulheres podem anular o frágil senso de orgulho em suas masculinidades. A ameaça da infidelidade da mulher é um potencial golpe no coração do ego masculino. Isso sugere que ele é menos que um homem. Claudio é eventualmente curado de seu ciúme e restaurado a sua Hero, mas é como se ela tivesse renascido para

que isso ocorresse. Claudio é salvo do seu pior ego pelo fato de que seus medos são quiméricos, e pelo perdão caridoso de Hero.

Muito Barulho é, de muitas maneiras, um estudo anterior, com um final feliz, de *Otelo* (por volta de 1603-4). Desdêmona é, como Hero, inocente do que seu marido teme e suspeita. Ela é completamente devotada a Otelo e tão leal a ele que ela prontamente o perdoa por seu tratamento rude a ela. Mesmo quando está morrendo pelas mãos dele, ela tenta tirar a culpa dele e colocar nela mesma. Quando sua dama de companhia, Emilia, pergunta-lhe quem fez aquela coisa, responde, “Ninguém; Eu mesma. Adeus / Me recomende a meu nobre senhor. Oh, adeus!” (5.2.128-9). A última declaração de Desdêmona é uma mentira com a intenção de desviar à suspeita de seu marido abusivo. Otelo é assim, como Claudio, finalmente vítima da sua própria apreensão em relação às mulheres. Seu medo de ser desprezado e rejeitado pela “criatura delicada” que é a própria fonte da sua vida e felicidade é insuportável para ele:

Mas aqui, onde guardo o coração,
Onde devo viver, ou não ter vida,
A fonte, de onde vem minha corrente,
Que, senão, seca - ser banido dela!

(4.2.59-62)

Por toda sua calma masculinidade e nobreza de postura nas cenas anteriores da peça, Otelo é inclinado pelas insinuações tortuosas de Iago sobre a incurável determinação da mulher. Otelo ama Desdêmona afetuosamente, mas a sugestão de Iago que o amor dela por ele é “inatural” por causa que ele é mais velho e de raça diferente, e que as “inaturais” fascinações da parte dela irão inevitavelmente murchar em desdém, em breve encontram suas realizações nas próprias reflexões de Otelo sobre o que ele é:

Quiçá por eu ser negro,
E faltar-me a arte da conversa
Dos cortesãos, ou por estar descendo
Para o vale dos anos - mas nem tanto -

Ela foi-se, ofendeu-me, e o meu alívio
Tem de ser odiá-la. Casamento
Maldito, que nos dá tais criaturas,
Mas não seus apetites!

(3.3.279-86)

A insistente crença de Otelo, que os homens têm o direito de “ter” as mulheres não é diferente da de Claudio, e é a maior parte da destruição de Otelo. Clamar propriedade sobre uma mulher é gerar um medo do que a mulher pode fazer ao homem ao traí-lo através dos “apetites” femininos. O assassinato de Desdêmona por Otelo pela sugestão de Iago é uma expressão aterradora desse ódio pela traição que ele erroneamente sentiu.

Em *Muito Barulho*, então, e em *Otelo*, assim como em *As Alegres Comadres*, as mulheres são inocentes, enquanto os homens são culpados de suspeitarem da infidelidade da mulher; o problema encontra-se principalmente nos recessos de um ego doente. Mesmo Viola, em *Noite de Reis*, é acusada falsamente de inconstância por Orsino. O que ocorre quando o pesadelo masculino torna-se verdadeiro? Shakespeare começa a explorar as dimensões desse problema nos *Sonetos* e em *Tróilo e Créssida*.

Tróilo e Créssida (1601) é sobre um caso de amor que chega a um término desanimador quando os Troianos concordam em dar Créssida para os Gregos em troca do valoroso guerreiro Troiano (Antenor) a quem os Gregos mantinham em cativo. O pai de Créssida, que já foi anteriormente para o lado Grego, provando-se útil a eles como vidente, agora pede permissão para que sua filha junte-se a ele. Isso é apenas um incidente por acaso na grande Guerra de Troia, mas com consequências dolorosas aos dois amantes assim separados. No momento em que Shakespeare chegou a essa estória frequentemente contada, a reputação de Créssida caiu abruptamente. No poema de Chaucer, *Troilus and Criseyde* (1382-6), ela é talentosa, arguciosa e capaz de ternura perspicaz. Pelo meio do século dezessete, por outro lado, o nome dela tornou-se praticamente sinônimo da inconstância da mulher. Créssida ela mesma, na peça, imagina o que pode ter acontecido: se ela é falsa com Tróilo, ela insiste, deixe todos falarem, “Tão falsa quanto Créssida” (3.2.195). Assim como o nome de Tróilo

tornar-se-á associado com a constância masculina (“Tão verdadeiro quanto Tróilo”) e da mesma forma que o nome de Pandarus tornar-se-á um lema para “todos os alcoviteiros” (181, 202-3), Créssida está ciente que se ela provar-se falsa aos seus votos de amor, o nome dela será sempre equacionado com a falsidade da mulher. Ela diz isso, de fato, antes dela e Tróilo tornarem-se amantes e antes da separação ocorrer. Nossa percepção da verdade irônica da sua profecia é informada pelo nosso conhecimento histórico do que de fato acontecerá.

A tarefa de Shakespeare, como artista dramático, é lidar com essa reputação diminuta. A sua Créssida é uma realista: sarcástica, cautelosa e totalmente ciente que seu tio está fazendo o melhor para persuadi-la para a cama de Tróilo. Ela está atraída por Tróilo, mas muito cuidadosa em não render-se às demandas dele até que ela possa ter alguma reconfirmação que as recompensas emocionais de um compromisso mútuo valerão o preço da perda de autonomia individual. Créssida não é como Rosalinda ou Viola ou Portia. O casamento não é a questão: Tróilo é um príncipe de sangue real. Créssida é um novo tipo de mulher em Shakespeare, e uma a qual os costumes sexuais parecem contradizer àqueles de suas muitas predecessoras. Ademais, Shakespeare trata a história dela com notável simpatia. Créssida, uma vez que ela adequadamente torturou Tróilo com atrasos, finalmente se entrega a ele com grande comprometimento. Ela encontra em seu relacionamento amoroso o centro emocional que ela por muito buscou, tanto que quando as ironias da guerra ditam que ela será trocada com os Gregos no próximo dia depois da primeira consumação do relacionamento deles, ela recusa-se a ir e não acredita que Tróilo aceitará esse acordo. Esse novo amor na vida dela vem antes de tudo. Esse não é o caso para Tróilo, entretanto. Tendo desfrutado de Créssida sexualmente, ele agora dá prioridade para o arranjo militar e às demandas de seus irmãos e companheiros oficiais que Créssida seja trocada por Antenor. É como ela temia: “Os homens prezam mais a coisa não ganhada do que ela é.” Um homem fará qualquer coisa para satisfazer seu desejo sexual; uma vez obtido, a mulher perde o controle. “Realização é comando; não ganhado, implorado” (1.2.291-5). Créssida finalmente cede a um novo amor, Diomedes, no campo Grego, em parte pelo menos porque ela necessitará de um homem forte para defender-se dos avanços

de outros oficiais Gregos sedentos por sexo. Somos convidados a argumentar, contudo, quem desertou quem. Tróilo insistiu no retorno dela aos Gregos; ele consegue visitá-la secretamente, mas o resultado é que o caso de amor está acabado. Ela entrega-se à circunstância opressiva, sem estar feliz consigo mesma, nem com as mulheres geralmente, mas de modo realista. “Ah, coitado do nosso sexo! ela lamenta. “Essa falta em nós eu encontro: / O erro no nosso olho dirige nossa mente” (5.2.112-13). A exploração de Shakespeare de uma sexualidade mais “adulta” do que ele apresenta geralmente em suas comédias românticas dos anos 1590 inicia-se por volta dos anos 1600, quando ele terminava seu engajamento com a comédia romântica em *Noite de Reis*.

Os *Sonetos* são difíceis de se datar; eles não foram publicados até 1609, e podem ter sido escritos em qualquer tempo anterior. Alguns são sem dúvida mais velhos, especialmente os sonetos no início da sequência endereçados ao Conde de Southampton, que fez amizade com Shakespeare em 1593-4, servindo como patrono para dois poemas narrativos longos, *Vênus e Adônis* e *O Estupro de Lucrecia*. Os primeiros sonetos motivam um jovem homem a se casar e ter um filho homem que possa ser seu herdeiro. Dentro de pouco, entretanto, o relacionamento do poeta-falante com o jovem cavalheiro cresce em complicações com ciúmes, ausências, rivalidades para o gosto do cavalheiro, ansiedades sobre o envelhecimento, e ainda mais. Então, do Soneto 127 até o 152, constituindo os últimos vinte e cinco sonetos da sequência toda, exceto os dois finais (153 e 154, que parecem desconectados da série), concentram-se incansavelmente no tema do ciúme sexual. A amante do poeta-falante, conhecida como “Dama Negra”, porque seus olhos e compleição são “negros como corvo” (Soneto 127), abandona-o por causa do gentil amigo. Anteriormente, também, nos Sonetos 40-2, o amigo é acusado e então perdoado por ter tomado a amante do poeta-falante. A ordem da sequência de Sonetos frequentemente é posta em causa, especialmente desde que Shakespeare parece não ter tido participação em sua publicação em 1609, mas essa ordem é agora geralmente aceita, e parece plausível representar uma ordem cronológica de composição assim como uma linha narrativa contínua; isto é, os últimos sonetos parecem adequadamente apropriados ao tempo de *Tróilo e Crésida* e *Hamlet*, por volta de 1600. (Gertrude, em *Hamlet*, oferece outro exemplo da

fragilidade feminina.) A “Dama Negra”, como Créssida, é sedutora, sexualmente aventureira, e finalmente infiel.

A resposta do poeta-falante para a Dama Negra, tanto antes quanto depois dela o abandonar é distintamente infeliz: “Meu amor é uma febre, ansiando ainda / O que por muito tempo causou-me mal-estar”, ele confessa (Soneto 147). “Amar é meu pecado” (142). Ele contrasta as duas pessoas mais importantes em sua vida: um é um “anjo melhor” e um “homem justo”, enquanto a outra é um “espírito pior”, “uma mulher mal colorida” (144). Ele tem vergonha e desgosto por sua própria luxúria. Se mesmo o prelúdio amoroso que leva à consumação sexual é “perjúrio, assassino, sanguinolento, cheia de culpa, / Selvagem, extremo, rude, cruel, não confiável”, o alcançar de um orgasmo pode levar somente a uma amarga desilusão: “Logo desfrutada, porém, em seguida, desprezada / Perdida a razão” (129). O poeta-falante vê a si mesmo compulsivamente viciado a um prazer ilusório que o faz se sentir terrível cada vez que ele sucumbe ao desejo. A mulher é tirana e orgulhosa, tendo prazer em atormentá-lo (131). A maior crueldade inaceitável dela é roubar as afeições do amigo do poeta. Ela é suja.

Se Shakespeare como homem experimentou um sentido de repulsão sobre sua própria sexualidade é, claro, impossível dizer, mas ele certamente sabia como retratar os sintomas e a doença. O homem detém a principal responsabilidade por deixar-se escravizar. Talvez então os retratos idealizados das mulheres, em Shakespeare, como Desdêmona e Hero, as quais a bondade e a contenção caridosa sob constrangimentos quase supera à crença, pode originar-se de um sentimento de culpa sobre a agressividade masculina. Shakespeare aparentemente manifesta uma necessidade, como artista dramático, de retratar mulheres que podem ou salvar os homens de seus piores egos (como no caso de Hero e Claudio) ou, ao menos, possam permanecer para sempre na arte literária como símbolos de uma bondade redentora na raça humana. Essas mulheres idealizadas em suas peças e poemas reparam não somente os homens, mas também àquelas mulheres que às vezes provam-se inconstantes.

A intensa amizade retratada nos Sonetos levanta outra questão sobre a representação da sexualidade, em Shakespeare. Essa amizade é uma de amor,

sem dúvida. O poeta-falante está desconsolado quando é separado de seu amigo e desespera-se quando teme que o amor que ele sente pode não ser totalmente correspondido. “Tome todos meus amores, meu amor,” ele implora, “sim, tome-os todos” (Soneto 40). Um amargo adeus no Soneto 87 deixa o poeta-falante com uma perturbadora realização que ele é deixado com nada além de um sonho. O que fazemos com esse laço emocional entre o falante homem com um jovem cavalheiro? É o que chamaríamos hoje de homossexual? O poeta-falante nega que exista, ou mesmo possa existir, uma consumação física entre os dois: o Soneto 20 insiste que a beleza quase feminina do cavalheiro é uma coisa criada pela natureza para o prazer das mulheres e para os propósitos da procriação, mas não é a condição necessária do amor do poeta-falante por esse homem. O Soneto coloca de forma vulgar: a natureza deu um “desígnio” [“pênis”, *pricked out*] a esse cavalheiro para o prazer das mulheres ao “adicionar uma coisa ao meu propósito nada”, isto é, o pênis. (“Pricked out” também quer dizer ‘designado’.) “Teu é o meu amor e, teu uso dele, seu tesouro”, ele conclui, querendo dizer que o poeta-falante terá o amor do jovem cavalheiro no sentido Platônico, enquanto as mulheres (ou mulher) irão compartilhar o prazer sexual e gerar uma criança com ele. Os Sonetos parecem ter a intenção de definir um amor entre homens que é profundamente emocional em todas as maneiras que caracteriza-se uma parceria amorosa, porém, o prazer físico erótico é visto como inapropriado ou, pelo menos, desnecessário. A ideia de um sexo físico homem com homem não é censurado como repulsivo, como era para muitos pregadores Puritanos, mas é apresentado como contrário, de alguma forma, à ordem natural das coisas na constituição fisiológica do homem e da mulher.

Nem todos os críticos concordam com essa interpretação ou com suas implicações para as amizades masculinas retratadas nas peças. No teatro de hoje, as amorosas amizades entre homens em Shakespeare são frequentemente representadas como abertamente homossexuais. Em *Noite de Reis*, por exemplo, o capitão do mar chamado Antonio, que é carregado com o irmão de Viola, Sebastian, diz coisas que certamente atestam um amor muito forte. “Se você não me matar pelo meu amor, deixe-me ser seu servo”, ele implora, quando Sebastian sugere que, por razões de segurança é melhor que eles se separem em Illyria (2.1.33-4). Antonio sabe que ele está em perigo aqui

como alguém que é confessadamente inimigo de Orsino (5.1.71-2), e ainda assim está disposto a arriscar sua própria vida para ficar perto de Sebastian: “Mas venha o que vier, eu o adoro tanto / Que o perigo deve parecer esporte, e eu irei” (2.1.45-6). Sebastian parece não sentir menos amor por Antonio. “Antonio, Ó meu caro Antonio!” ele saúda seu amigo quando eles são reunidos no Ato 5. “Como as horas atormentaram e torturaram a mim / Desde quando eu o perdi (5.1.217-19). É fácil ver como os diretores e atores de teatro encontram nessas as palavras de homens que estão fisicamente apaixonados. Porém a peça não oferece evidência de um relacionamento que difere do descrito pelo falante-poeta nos Sonetos como amorosamente Platônico. A preferência sexual de Sebastian é por Olivia, e Antonio não faz objeção contra essa combinação.

O mesmo é verdade para outro Antonio, em *O Mercador de Veneza*. Sem dúvida seu amor pelo jovem Bassânio é muito profundo; é certamente um que ele está disposto a arriscar sua vida. Assim, a tristeza de Antonio, que inicia a peça, é frequentemente explicada hoje (como no filme de Michael Radford, em 2004, com Jeremy Irons como Antonio) como um resultado de sentimentos amorosos parcialmente inexplorados por Bassânio. Ainda Antonio parece genuinamente pronto para ajudar Bassânio a cortejar e casar-se com Portia, e ele compartilha na celebração dos casamentos no final da peça. Se ele é deixado sem nenhum casamento, qualquer sentido de incompletude pode simplesmente ser um resultado do comprometimento da peça com o casamento como uma forma de fechamento dramático; Os sentimentos de Antonio nesse ponto não são demonstravelmente mais homossexuais do que aqueles de Jacques, que fica sem par no final de *Como Gostais*, ou Mercutio em *Romeu e Julieta*, que zomba do amor romântico e que morre como um convicto solteiro. De fato, Mercutio é, às vezes, visto em performances hoje e na literatura crítica como gay; o filme bem-sucedido de Franco Zeffirelli, em 1968, e o de Baz Luhrmann *Romeo + Juliet* (1996) oferecem vivos exemplos. Essas interpretações podem ser muito atraentes para as audiências modernas, e podemos facilmente ver o porquê: eles ajudam a explicar nos nossos termos certas trocas de palavras entre homens que nossa cultura considera amorosas. Por outro lado, até o ponto em que estamos interessados nas ideias de Shakespeare sobre a ambiguidade sexual, precisamos ser prudentes sobre o que atribuímos como de sua própria

geração de dramaturgos. A evidência parece sugerir que Shakespeare expressa às emoções de amor entre homens com a notável intensidade e vigor que ele traz para outros relacionamentos pessoais também. Ele escreveu para uma geração na qual as declarações de amor entre homens não eram inusuais ou indecorosas, e não precisavam implicar declarado anseio físico.

Ele também escreveu para uma companhia de atores que designava os papéis das mulheres no palco para garotos pré-adolescentes. Alguns desses garotos parecem ter representado papéis de mulher até seus dezesseis ou dezessete anos; a adolescência geralmente chegava mais tardiamente no início do período moderno do que hoje, devido principalmente à nutrição menos adequada na dieta. Como era a vida desses garotos? Apesar deles não necessariamente serem aprendizes na companhia de atuação, considerando as particularidades, pois ela não era uma guilda de Londres, muitos eram aprendizes individuais de atores adultos, estes membros de uma guilda de Londres. O relacionamento era, necessariamente, íntimo [no sentido de proximidade]*; os garotos gastavam suas vidas com membros adultos da companhia de atuação, recebendo deles qualquer tipo de educação que eles tinham. Interpretavam mulheres no palco para os homens adultos que eram tão ligados. O beijo entre homem e “mulher” nas peças é geralmente restrito, mas ocorre: Julieta e Romeu beijam-se brevemente no baile de máscaras no Ato 1, e quando eles lançam adeuses um para o outro na janela de Julieta, em 3.5, mesmo que eles estejam fisicamente separados durante a longa cena de cortejo, em 2.2, pois Romeu permanece abaixo, no pomar dos Capuletos, enquanto endereça à Julieta em sua sacada. Só podemos especular sobre o que as amigadas amáveis podem ou não ter formado na companhia de atuação. Os próprios adultos atores, todos homens, eram presumidamente muito próximos uns dos outros; atores raramente deixavam as companhias, e eram colegas por toda a vida de várias maneiras.

O que podemos falar é que o atribuir de papéis femininos a jovens garotos deu a Shakespeare uma rica oportunidade de jogar dramaticamente com a ambiguidade sexual e para interrogar às diferenças de gênero. O garoto-mulher em suas comédias é frequentemente descrito como quase feminino em sua

beleza. Orsino, em *Noite de Reis*, é atingido por esse jeito de “Cesario” (de fato Viola disfarçada como um jovem homem):

Pois caluniará a tua idade
Quem disser que és um homem. Nem Diana
Tem os lábios tão rubros; e a voz fina
É como a donzela, aguda e clara;
Tudo em ti tem aspecto de mulher.

(1.4.30-4)

Malvolio diz algo parecido, apesar de menos simpático, quando ele reporta à Olivia o “personagem e anos” de um aparente jovem homem, Cesario, que pergunta para vê-la:

Não velho o bastante para ser homem, nem moço o bastante para ser menino; é como a vagem antes de ser ervilha, como a maçã que ainda não ficou vermelha. Ele está na mudança de maré, entre menino e homem.

(1.5.153-6)

Mais que o enredo depende do uso do disfarce que troca o gênero nessas comédias. O gênero é algo que pode ser encenado. Ele é construído, como qualquer performance teatral, na vestimenta, voz e gestos. As jovens heroínas de Shakespeare disfarçadas tornam-se objetos de desejo de ambos os sexos. Viola/Cesario é perseguida por Olivia como Cesario; como Viola, ela torna-se finalmente a parceira do homem que ela ama, Orsino. Rosalinda em *Como Gostais* usa seu disfarce como Ganimedes para atuar ser “Rosalinda” para Orlando, até que a resolução do enredo permita-a tornar-se Rosalinda de fato; nesse ínterim, como Ganimedes, ela despertou o desejo da pastora Phoebe. O nome “Ganymede”, tirado da fonte de Shakespeare, *Rosalynde*, de Thomas Lodge, tem evidentes ressonâncias homoeróticas; Ganymede foi, no mito clássico, mordomo de Zeus e seu favorito. Shakespeare joga com essas ressonâncias, contudo, de maneira decorosa, que parece consistente com a

tática de expurgação que vimos anteriormente. As aparentes amizades homem com homem entre Orlando e Rosalinda e entre Orsino e Viola são entendidas pela plateia como amizades que irão amadurecer em união heterossexual. Uma vez que o disfarce masculino é retirado, as heroínas dessas peças não são mais desejadas por mulheres: Phoebe consente casar-se com Silvius antes de casar com uma mulher, e Olivia parece completamente feliz em casar-se com Sebastian, o gêmeo que se parece com “Cesario”, a quem ela se apaixonou. Teatralmente, de fato, entendemos que os homens e mulheres nessas deliciosas misturas são interpretados por homens adultos e jovens. A consciência meta-teatral desses níveis de disfarce e de identidade sexual enriquece em muito a comédia de ambiguidade sexual nessas peças.

Apesar das dificuldades de separar as próprias ideias de Shakespeare sobre sexo e gênero daquelas de sua plateia em Londres, podemos entretanto apontar para muitos dispositivos nas comédias românticas que não são apenas distintivas, mas que reúnem-se numa compreensiva visão da sexualidade humana. As jovens mulheres nas comédias de Shakespeare são frequentemente mais inteligentes, mais talentosas, e mais versadas sobre si mesmas do que os homens que as cortejam. Talvez Shakespeare esteja de fato desculpando-se pelo incômodo masculino, mas, em qualquer caso, o homem tem muito o que aprender com a mulher. Às vezes, nas primeiras comédias de Shakespeare, o homem é o ganhador mas, cada vez mais, nas comédias do final dos anos 1590, os homens compreendem que eles são afortunados em ter ganho à afeição de uma jovem mulher admirável e paciente com quem se casarão. Argúcia e intelecto provêem uma base para o tipo de igualdade que permite melhorar as práticas sociais que dão aos homens as posições de controle. As mulheres, em seus melhores, de boa vontade entram num companheirismo balanceado e mutualmente benéfico com os homens, enquanto também aceitam às normas de um mundo patriarcal ao ponto de, pelo menos, conceder que os homens são os senhores e mestres em seus domicílios. Geralmente, de fato, os jovens homens e mulheres nas comédias românticas, encontram conforto e segurança ao assentirem aos códigos estabelecidos de comportamento sexual. Ao mesmo tempo, Shakespeare encontra igual valor e estímulo intelectual em relacionamentos amorosos entre dois homens ou entre

duas mulheres, onde a compartilhada amizade é tudo e o sexo não está, pelo menos nominalmente, envolvido. O desejo sexual é muito insistente, mas ele pode também facilmente tornar-se degradado, por isso precisa ser relegado a um status menor na hierarquia dos valores. A luta para controlar os sentimentos sexuais é abundante em perigos, mas num relacionamento forte ele pode adicionar imensuravelmente aos vínculos complexos do amor. Nos relacionamentos mais atormentados que Shakespeare começa a explorar por volta de 1600, o lado sombrio da sexualidade humana exerce a si mesma de maneiras que podem ser aterrorizantes. Essas ideias, extensivamente desenvolvidas nos anos 1590, persistem até as últimas obras de Shakespeare, sobretudo em *A Tempestade*.

3) O Que é a Honra?

As Ideias de Shakespeare sobre Política e Teoria Política

Durante a década de 1590, conforme Shakespeare escrevia comédias românticas num ritmo de quase uma por ano (dez ao todo, de *A Comédia dos Erros*, *Os Dois Cavalheiros de Verona* e *Trabalhos de Amor Perdidos*, em cerca de 1589-94, até *Como Gostais* e *Noite de Reis* por volta da virada do século), ele também devotou grandes energias para escrever peças de história Inglesa. Cerca de nove peças abrangem à década, das primeiras peças sobre *Henrique VI*, em três partes, e *Ricardo III*, *Rei João* e então uma sequência de quatro peças, de *Ricardo II* até as duas partes de *Henrique IV* e concluindo com *Henrique V*, em 1596-9. Ele também escreveu *Titus Andronicus* em algum momento por volta de 1590 e *Romeu e Julieta* no meio da década, mas mesmo essas aparentes exceções tendem à confirmar o padrão de dois gêneros predominantes, desde que *Romeu e Julieta* incorpora muitos dos ideais sobre sexualidade e gênero que exploramos no capítulo anterior, enquanto *Titus Andronicus* é uma peça histórica extravagante com um profundo interesse nas consequências trágicas do conflito civil.

Ao longo dos anos 1590, então, Shakespeare estava comprometido principalmente com dois gêneros predominantes. Por que esses dois gêneros em particular, e quais são as implicações para um estudo sobre o desenvolvimento do pensamento de Shakespeare? Uma resposta possível é que os dois gêneros agradavam-no de formas diferentes porém relacionadas de explorar os dilemas da existência humana de uma perspectiva relativamente juvenil e esperançosa. As comédias lidam com problemas e potenciais da sexualidade e do gênero. As peças de história Inglesa examinam o conflito político numa tentativa de entender suas origens e modos de operação. Os insights a serem ganhos de um exame desse tipo são cheios de significações potenciais para o povo Inglês que somente aos poucos emergiu de um prolongado período de conflito civil e religioso no início da nação moderna. Esse discernimento também ilumina à carreira do mais bem-sucedido e carismático

rei da Inglaterra, Henrique V. Conforme aborda questões de masculinidade nas peças de *Henrique IV*, o Príncipe Henrique, ou Hal, é um jovem encarando o desafio de suceder seu pai como rei. As consequências políticas e filosóficas desse *rite de passage* são aqueles que um jovem autor poderia muito bem querer resolver em seu próprio caminho para encontrar os assuntos filosóficos mais sombrios que irão confrontá-lo nos últimos anos. Como as comédias românticas, as peças de história Inglesa, especialmente aquelas da última metade dos anos 1590 são, em última análise, otimistas no retrato amplamente admirador de Shakespeare do rei herói Inglês, Henrique V. Contudo problemas e ambiguidades são também manifestos.

Shakespeare aproxima-se como um dramaturgo da política, e a teoria política é essencialmente encorajadora para o jogo de ideias numa série de debates históricos que são amplamente relevantes para sua própria cultura. Se ele toma partido nos debates é frequentemente incerto. O que está claro é que ele genuinamente tenta representar os assuntos competidores com justiça e extraordinária profundidade. Shakespeare não é um teórico político, mas suas aptidões analíticas são formidáveis, e assim também sua habilidade como dramaturgo em trazer assuntos vivos ao palco através de palavras e ações de personagens inesquecivelmente vívidos. O resultado é ao mesmo tempo instrutivo e divertido para suas audiências. As peças suportam valores os quais aquela própria geração de cidadãos Ingleses importava-se profundamente, e eles são valores que nos interessam hoje, apesar da passagem de aproximadamente quatrocentos anos.

Permita-nos tomar como exemplo central a representação do conflito político em *Ricardo II* (cerca de 1595-6) e *1 Henrique IV* (1596-7), duas das mais excelentes das peças históricas de Shakespeare. O assunto é a guerra civil, num momento do início do século quinze, quando a Inglaterra estava no limite de completar um século inteiro de guerra civil. Desde que aquela guerra acabaria somente com a ascensão ao trono de Henrique VII, em 1485, fundador da dinastia Tudor e avô da rainha que governava a Inglaterra durante os primeiros trinta e sete anos da vida de Shakespeare, o conflito era profundamente significativo para os súditos de Elizabeth. Eles geralmente o viam como um julgamento de fogo no qual a Inglaterra, como a lendária fênix, finalmente ergue-

se num renascimento místico de suas cinzas. Dolorosa como a guerra foi, ela levou à criação da nação Inglesa moderna.

O que levou ao conflito prolongado, e de quem foi a falha? Em *Ricardo II*, Shakespeare distribui a responsabilidade com notável equidade. Ricardo é um monarca fraco e irresponsável, mas ele é indubitavelmente o rei legítimo da Inglaterra, e ele realiza esse ofício com um carisma majestoso. Tendo herdado o trono de uma época anterior perigosa (historicamente, Ricardo tinha dez anos quando seu pai, Edward, o Príncipe Negro, morreu em batalha em 1376), Ricardo encontrou-se rodeado de tios poderosos e ambiciosos. O costume feudal da primogenitura, especificando que o filho mais velho deveria herdar na morte de seu pai, significava que Ricardo era agora Rei, em vez de um membro mais velho e experienciado de sua família. O resultado prático dessa ocasião foi que John de Gaunt, Duque de Lancaster, o tio mais velho de Ricardo, assumiu uma posição dominante nos assuntos de estado durante a menoridade de Ricardo, enquanto um tio mais jovem, Thomas de Woodstock, o Duque de Gloucester, foi uma constante fonte de irritação para o jovem rei. Historicamente, Woodstock liderou um esforço bem-sucedido em culpar e condenar cinco dos partidários de Ricardo (1385). Esse incidente não é reportado em *Ricardo II*, mas as consequências pairam pesadamente sobre a peça, pois quando Woodstock é morto em Calais enquanto em custódia de Thomas Mowbray, o Duque de Norfolk, Ricardo é amplamente suspeito de ter subornado Mowbray para liquidar um tio incômodo. Se Ricardo assim o fez ou não, seus oponentes políticos não têm dúvidas de sua culpa. Como a viúva de Woodstock diz a seu cunhado Gaunt, “Oh, que os erros de meu marido se acomodem na lança de Hereford / Que entre afiada no peito de Mowbray!” (1.2.47-8). “Hereford” é o filho de Gaunt, Henrique Bolingbroke, Duque de Hereford, que desafiou Mowbray (o Duque de Norfolk) para um duelo com a acusação de ter tramado a morte do Duque de Gloucester (1.1.100).

Com aquele desafio, o conflito político intensifica-se, pois Ricardo deve agora presidir sobre o duelo na qual Mowbray é manifestamente um bode expiatório para Ricardo ele mesmo. Não há sentimentos de admiração entre Ricardo e seu primo mais velho, Bolingbroke, o filho e herdeiro de John de Gaunt. Porém, Ricardo não ousa proceder muito abertamente contra Bolingbroke, pois

Ricardo ele próprio está implicado na morte de Woodstock. A solução do jovem rei é de exilar ambos os antagonistas. Ele bane Mowbray para sempre, mas assente à pressão política ao sentenciar Bolingbroke a dez anos de banimento e então reduzir o número para seis (1.3.140-212). A decisão é apresentada na peça como legítima, pois é relutantemente acordada por John de Gaunt e outros membros do conselho do Rei (124), mas é claramente também uma matéria de interesse, senão de completo desespero da parte de Ricardo, e pressagia mais problemas.

As respostas dos vários membros da família real para o duelo abortado e os banimentos são curiosamente variados. A viúva de Woodstock, como vimos, quer sangue. A ética dela é a da vingança, tão antiga quanto as demandas das Erinyes ou Fúrias de Ésquilo (nas *Eumenides*) pela morte de qualquer pessoa culpada de um crime contra os laços de sangue familiar. Como a Duquesa de Gloucester insiste para seu cunhado,

Ah, Gaunt, o sangue dele era seu! Aquela cama, aquele útero,
Aquele metal, aquele próprio molde que te modelou,
Fez dele um homem; e apesar de tu viver e respirar,
Mesmo assim tu o destruiu.

(1.2.22-5)

Ela fala com o mesmo apelo ao código de vingança que o fantasma do pai de Hamlet emprega ao encorajar seu filho à vingança contra um “fétido e mais artificial assassinato” cometido pelo tio de Hamlet. O código é arcaico; ele sempre coloca um problema para a sociedade civil ao investir à autoridade da vingança não no estado mas na família do indivíduo assassinado, levando inevitavelmente a um ciclo de vingança e contra vingança. Ainda, o código de vingança tem sua própria lógica ética, e é uma que apela fortemente àqueles os quais os parentes foram ultrajados. O desejo de vingança e contra vingança torna-se uma força motriz da guerra civil no século quinze, uma força que Shakespeare vê em termos quase apocalípticos. Retornaremos a esse problema posteriormente nesse capítulo, quando olharmos para as primeiras peças históricas de Shakespeare sobre Henrique VI.

John de Gaunt repudia o chamado de sua cunhada por vingança pessoal. Ele é muito claro que a vingança deve proceder somente através da intervenção direta de Deus Todo-Poderoso, o grande juiz de todas as coisas:

É de Deus a questão, porque essa morte
foi causada por seu representante,
o mensageiro ungido em seu conspecto.
Se um crime cometeu, que Deus o puna,
porque eu jamais levantarei o braço
vingador para ir contra o seu ministro.

(1.2.37-41)

Isto é, o substituto de Deus, Ricardo, causando à morte de Woodstock, sofrerá punição divina se ele o fez injustamente. Gaunt não tem dúvida que Ricardo é responsável pela morte de Woodstock, mas Gaunt recusa-se a julgar à retidão ou incorreção daquela ação e recusa qualquer argumento que ele deve agir pessoalmente contra Ricardo.

Ao menos dois grandes locais-comuns políticos unem-se nesse discurso: o princípio do direito divino dos reis, e aquele da passiva obediência à autoridade real. O primeiro postula que um monarca adequadamente constituído é a cabeça, na terra, de uma hierarquia divinamente ordenada que deriva sua autoridade de ter sido criado por Deus à Sua própria imagem. A autoridade real, nessa visão, não é derivada de qualquer contrato social ou consenso do governado; ela é a mais pura representação que temos na Terra de uma retribuição dada a nós pelos céus. O segundo princípio de Gaunt depende do primeiro: desde que o monarca é investido de autoridade divina e sanção, seus súditos não podem removê-lo ou forçosamente puni-lo de qualquer forma. O rei é o ministro de Deus, e opor-se ao ministro com força é rebelar-se contra Deus ele mesmo. Deus saberá, em Seu próprio tempo, quando punir os malfeitores; duvidar disso é questionar à distribuição de Deus da justiça na história humana. Como Gaunt diz anteriormente na mesma cena:

Mas, como o castigo

se acha nas mãos que a falta cometeram,
que punir não podemos, à vontade
do céu entregue fica nossa causa.
Quando vir que é chegada a hora oportuna
sobre a terra, vinganças esbraseantes
ele fará chover nos criminosos

(1.2.4-8)

Não podemos esperar conhecer todas as intenções dos céus, e então não podemos saber quando os erros serão vingados pelos poderes divinos, mas duvidar que a vingança virá eventualmente é abraçar à heresia. Tomar um problema pelas próprias mãos equivale a cometer o mesmo sacrilégio; é uma manifestação de impaciência, orgulho e arrogância e só pode tornar as coisas piores.

Essa é uma filosofia política profundamente conservadora, se por “conservadora” queremos dizer uma filosofia designada à reforçar à estrutura de poder existente como sacrossanta e repudiar qualquer tentativa de mudança estrutural. Alguém pode argumentar, de fato, que as doutrinas do direito divino e da obediência passiva foram evoluindo pelas elites governantes através das eras, como um tipo de mitologia com o objetivo de preservar o status quo. Essa é uma interpretação a qual John de Gaunt discordaria. Mas e Shakespeare? As peças históricas dele convidam, ou pelo menos permitem essa visão cética e secular sobre a história? A resposta não é fácil de se atingir, mas podemos pelo menos começar pela observação que John de Gaunt não é o porta-voz de Shakespeare em *Ricardo II*. A filosofia política de Gaunt é apresentada lúcida e compreensivamente. Também arranja o debate com visões contrárias, principalmente com o raciocínio político (ou manobra, em qualquer caso) de seu próprio filho, Henrique Bolingbroke.

O lado compreensivo de John de Gaunt é encontrado, em primeiro lugar, em sua magnífica retórica, a qual Shakespeare, é claro, merece o crédito. O famoso discurso da “Ilha Real”, de Gaunt, em 2.1, descrevendo a Inglaterra numa série de imagens vívidas como “esse assento de Marte”, um segundo Éden, uma “semiparaíso”, uma “fortaleza feita pela própria Natureza / Contra infecções e a

mão da guerra”, uma “pedra preciosa colocada no mar prateado”, etc., e agora “comprometida com a vergonha, / Com máculas de tintas e unida a podres pergaminhos” (2.1.40-64), é merecidamente um dos grandes discursos para atores e plateias também. Ele caracteriza Gaunt como uma patriota genuíno, preocupando-se mais com seu país do que com sua própria vida. Mostra sua nobre integridade e compromisso com as mais altas tradições do serviço público. Não menos atraente é sua crença insistente que um conselheiro real como ele mesmo, apesar de proibida a opção de ameaçar o rei com força, está sob uma obrigação sagrada em oferecer severos e honestos conselhos ao trono, mesmo se às custas de seu próprio bem-estar político. Para Gaunt, o conselho honesto é concomitante com a doutrina da obediência passiva: ninguém pode opor-se ao rei através da força, mas como conselheiro, é necessário criticar onde a crítica se impõe. O fato que o Gaunt de Shakespeare possui consideravelmente mais integridade nesses aspectos que o Duque de Lancaster histórico, que se ocupou em manipular os sentimentos anticlericais para seus propósitos e provavelmente tentou à sucessão real, ressalta o modo o qual Shakespeare teve problemas ao representar Gaunt como alguém de princípios e decente. Shakespeare precisa de um defensor eloquente da filosofia política conservadora, para que a peça possa assim demonstrar como a história está se afastando das ideologias tradicionais do passado medieval da Inglaterra. O Gaunt de Shakespeare é um representante nobre da ordem antiga.

O filho de Gaunt, Henrique Bolingbroke, pertence a uma nova geração. Ele nunca teoriza. Nunca ouvimos ele defendendo ou atacando à ideia do direito divino dos reis. Ele é um pragmatista, respondendo ao presente imediato e nunca revelando suas intenções em planos de longo prazo. Seu primeiro movimento é o de questionar Mowbray sobre as acusações de traição envolvendo a morte de Thomas de Woodstock. Ele empreende isso como uma cruzada sagrada, apostando sua vida na honra da causa. Quando é banido juntamente com Mowbray, a resposta de Bolingbroke é aquela de um patriota o qual o país nativo significa tudo; “Por qualquer lugar que eu vagar, gabar-me disso eu posso: / Apesar de banido, ainda um Inglês de nascimento” (1.3.308-9). A plateia de Shakespeare pode bem considerar Bolingbroke certo até aqui. Historiadores modernos concordam que Mowbray foi culpado da morte de Woodstock. De fato,

Shakespeare fala bem também de Mowbray, com uma generosidade pelos dois lados que lhe é característica. A última coisa que ouvimos de Mowbray é que ele escrupulosamente observou os termos de seu banimento e devotou suas energias ao lutar “Por Jesus Cristo em campos Cristãos gloriosos” antes de morrer em Veneza (4.1.94-9). Qualquer coisa que pensamos hoje sobre as Cruzadas, esse relatório dos anos finais de Mowbray retrata-o como um soldado corajoso e Cristão leal.

Bolingbroke também foi banido, de acordo com a sentença imposta, mas em breve aprendemos coisas sobre ele que nos convidam a perguntarmos-nos sobre seus objetivos não mencionados. Quando, na morte do velho Gaunt, o Rei Ricardo confisca o tesouro real “As pratarias, moedas, rendas, e móveis / Pertencentes ao nosso tio Gaunt.” (2.1.161-2), o fazendo sem nenhuma justificação legal, o filho de Gaunt e herdeiro fica compreensivelmente indignado. Também o tio de Bolingbroke, o irmão mais novo de Gaunt, o Duque de York, que insiste que Bolingbroke tem o direito, pela lei medieval e o costume, de adicionar ao seu atual título de Hereford, o ducado de Lancaster, mantido pelo seu pai. Bolingbroke, por sua parte, responde ao confisco de Ricardo do ducado de Lancaster, retornando para a Inglaterra para clamar sua herança. A ação é ilegal, pois ele foi banido, mas ele é suportado pelo Conde de Northumberland e outros nobres que se irritaram com a arrogância de Ricardo. Bolingbroke clama que retornou para a Inglaterra com nenhuma outra razão além de tomar posse de sua herança. Quando perguntado pelo seu tio York porque ousou violar os termos de seu banimento, e, mais seriamente, em retornar com poder militar contra o Rei Ricardo, Bolingbroke tem sua resposta, franca e simples: “Quando eu fui banido, fui banido Hereford; / Mas quando retorno, retorno por Lancaster” (2.3.113-14). Northumberland suporta essa alegação: Bolingbroke retornou à Inglaterra “Mas por si só” (148-9). Ainda que tenhamos boas razões para acreditar que Northumberland e seus aliados tenham suas próprias razões ao reforçar o retorno de Bolingbroke, e devemos nos perguntar, também, se Bolingbroke pode realmente acreditar que ele pode opor-se à coroa militarmente sem consequências significantes. York, por sua parte, está indiferente pela aparente simplicidade da defesa de Bolingbroke da sua ação. “Bem, bem”, diz York, “Eu vejo a questão dessas armas” (152).

O Duque de York é uma figura oscilante nesse conflito. Suas tendências políticas aparecem como aquelas de seu irmão Gaunt: uma firme crença no direito divino dos reis e nos deveres da obediência passiva imposta sobre os súditos do rei, juntamente com uma solene obrigação de oferecer conselhos francos à coroa. Gaunt emprega seus últimos suspiros tentando inculcar algum senso em seu irresponsável sobrinho-rei. York enfrenta um desafio ainda mais severo quando Ricardo confisca o ducado de Lancaster do filho de Gaunt e herdeiro. York não pode permanecer quieto; ele precisa explicar a Ricardo por quê esse ato ilícito da parte do rei desfaz a própria base a qual a monarquia medieval ela mesma foi fundada:

Não morreu Gaunt? Não vive, ainda, Hereford?
Não era honesto Gaunt, assim como leal sempre foi Harry?
Herdeiro não merece ter aquele?
Não é um filho digno o seu herdeiro?
Espoliar Hereford de seus direitos
equivale a tomar do tempo as cartas
de privilégio e o seu direito usual.
Desse modo impedis que o dia de hoje
tenha por sucessor o de amanhã.
Por que sois rei, senão por descendência
legal e sucessão?

(2.1.191-9)

York é bom em ver as consequências mais amplas dos atos realizados por ambos, Ricardo e Bolingbroke. York argumenta logicamente e com base numa teoria política coerente. Se a monarquia medieval é baseada na ideia essencial da integridade da propriedade e no direito de todos os detentores de propriedades de passarem suas posses para seus filhos primogênitos, e se a monarquia ela própria é entendida como sujeita às leis da hereditariedade, então o ataque de Ricardo aos direitos de propriedade de Gaunt devem ameaçar não somente Gaunt e Bolingbroke, mas outros iguais do reino também, e, na

verdade, a própria instituição da monarquia. Similarmente, se o conceito de direito divino dos reis e da obediência passiva devem ser mantidos sagrados e invioláveis, qualquer uso da força militar contra o rei, para obrigá-lo a dar de volta o que ele tomou, não importando quão insensata essa retirada tenha se processado, equivale a um ataque à estrutura inteira da monarquia medieval. York, da forma que ele entende a lei Inglesa, está no direito em ambas as ocasiões. Ele está certo também ao entender que outras pessoas compartilham de sua profunda preocupação e não irão tolerar o que Ricardo fez, mesmo que a resistência deles necessariamente os coloquem em oposição aos conceitos divinamente sancionados de regras de ordem.

O que York pode fazer? Seu problema é que suas teorias de direito divino e obediência passiva funcionam bem para manter uma sociedade em ordem adequadamente, na maior parte das circunstâncias, mas são essencialmente indefesas contra os eventos extraordinários que estão ocorrendo agora. Nenhuma apelação mais elevada é possível num reinado governado pelos princípios do direito divino; o Rei é o último juiz. Se ele quebra a lei, nenhum recurso adequado está disponível para seus discípulos para além da obediência passiva que Gaunt explanou tão claramente: os súditos devem esperar por Deus punir ou perdoar, pois Ele certamente o faz em seu tempo. Mas e se os súditos não querem esperar? Bolingbroke claramente não quer. Ele não tenta teorizar em resposta às ideias da obediência passiva; ele simplesmente age, justificando suas ações na maior especificidade possível de buscar de volta o ducado que lhe foi injustamente e ilegalmente retirado.

York entende e mesmo simpatiza com a posição de seu sobrinho. Ele também entende as consequências assustadoras da intervenção armada de Bolingbroke. A escolha de York em lidar com esse dilema é ditada, em grande parte, pela conveniência: ele faz o seu melhor para persuadir Bolingbroke à desistir, mas York também sabe que seu próprio poder militar, como governador deputado na Inglaterra durante a expedição de Ricardo para a Irlanda, num momento errado, não é suficiente para oferecer resistência efetiva para Bolingbroke. York não tem escolha prática, mas somente a de ir juntamente com a nova ordem das coisas. A conveniência é frequentemente uma posição inglória de se tomar, e York parece, de fato, um pouco ridículo. Ele não é inconsistente

ao proclamar a doutrina do direito divino e então colapsar no que ele sabe ser uma posição moralmente indefensável? Pode ser dito que York exemplifica um tipo de pragmatismo que pode ser capaz de salvar a Inglaterra até o próximo dia, pelo menos no curto prazo. A vida política da Inglaterra deve seguir em frente, e se uma mudança de regime é inevitável, que assim seja. O pragmatismo de York pode não ser internamente consistente em termos teóricos mas é, ao menos, viável.

As consequências que York temia de fato acontecem. Por mais que Bolingbroke insista que seu retorno à Inglaterra seria apenas para o propósito de recuperar seu ducado, ele deve com efeito tomar o Rei Ricardo como refém, se quiser atingir seu objetivo. O confronto dá-se no Castelo de Flint, onde Bolingbroke finalmente captura Ricardo e o cerca nessa fortaleza. Bolingbroke faz um grande show de submissão a Ricardo como seu rei, mas Bolingbroke entra nas negociações com uma demanda não negociável. Ele irá, com ambos seus joelhos, “beijar a mão do Rei Ricardo” e enviar “aliança e verdadeira fé de coração / A sua mais real pessoa”, abaixando suas armas e poder, “Desde que meu banimento seja repellido / e as terras restauradas novamente sejam livremente concedidas” (3.3.36-41). Aquela palavra “Desde” [Provided] fala alto. Se, e somente se, aquela condição se dar, Bolingbroke oferecerá sinais de lealdade. “Senão”, ele continua, “Usarei a vantagem do meu poder, / E depositarei no pó do verão os banhos de sangue / Chovidos dos ferimentos de Ingleses massacrados” (42-4). Bolingbroke insiste que isso é a última coisa que ele desejaria que acontecesse, mas se Ricardo não o der alternativa, então a destruição militar se seguirá.

Ricardo é tão presciente quanto Bolingbroke é obstinadamente relutante em encarar as questões mais amplas. Ricardo sabe que assentir aos termos de Bolingbroke é uma rendição, não importando o quanto pode estar disfarçado pela farsa política de Bolingbroke ao ajoelhar-se num gesto de submissão. O que é um rei quando ele deve obedecer a um súdito? Toda a teoria da monarquia colapsa sob o peso da absurda autocontradição. Quando Ricardo é então publicamente acusado e “indagado” à resignar por sua “própria boa vontade” (4.1.178), o que é isso senão outra charada? Ricardo interpreta seu próprio papel nesse julgamento como ambos: protagonista e vítima da zombaria da justiça; ele

sabe que não tem escolha a não resignar como rei, mas ele não o fará sem mostrar a todos que coisa desprezível é isso. Ele inventa uma cerimônia de um rei despojando-se de sua coroa sagrada e do cetro, de uma forma que dramatiza à natureza blasfema do evento. Ele profetiza sua própria morte, sabendo que Bolingbroke deve saber mas não pode admitir, que um rei deposto será um ponto de reunião da oposição ao novo regime e que sua eliminação tornar-se uma necessidade política.

Rei Henrique, como é agora conhecido, contorce-se com a perspectiva de um assassinato político. Sua solução é dizer alto, para que os outros ouçam, “Eu não tenho amigo que me livrará desse medo vivo?” (5.4.2). Então, quando um certo Sir Pierce de Exton age na deixa e despacha o miserável Ricardo para o Castelo de Pomfret, Rei Henrique responde com protestos devotos. “Quem recorre ao veneno, só proveito dele entende tirar, / Não te amo”, ele diz a Exton. “Muito embora eu a morte de Ricardo almejasse, ora abomino, quanto lhe tenho amor, seu assassino.” (5.6.38-40). O novo rei bane Exton, de forma parecida que Bolingbroke e Mowbray foram anteriormente banidos por Ricardo. O rei Henrique espera que “A culpa da consciência” (41) pode ser expiada em Exton. Mesmo quando o Rei compara Exton a Caim, o primeiro assassino da história humana (Gênesis 4:1-16), a culpa daquele crime claramente retorna a Henrique ele próprio, como assassino de seu primo real.

A tentativa do rei Henrique do que chamaríamos hoje de “negação”, isto é, tentar arranjar as coisas para que subordinados sejam culpados pelos crimes de alguém, nos chega como covardice e desonestidade. Por outro lado, Ricardo parece cada vez melhor aos nossos olhos conforme sua sorte declina. Não importando quão nesciamente e injustamente ele tenha se comportado como rei, suas tentativas de auto compreensão amável e honesta emergem em seu pesadelo de aprisionamento. Confinado dentro das “paredes esfarrapadas da prisão”, sozinho e sem amigos, Ricardo tenta lidar com suas próprias falhas e com os ensinamentos do Evangelho Cristão. Ricardo começa a entender o que Jesus quis dizer quando disse: “Venham, pequenos” para as crianças que foram levadas a ele, e quando ele diz que é tão difícil para um homem rico entrar no reino dos céus “quanto para um camelo / Passar através de um buraco de agulha” (5.5.14-17; confira Matheus 19: 14 e 24). Ao ponderar essas lições dos

Evangelhos, Ricardo luta para ser uma pessoa melhor e sentir algum remorso pelos modos os quais os privilégios do reinado tornaram-no esquecido em relação aos sofrimentos de seus súditos. Vemos aqui uma insinuação da loucura de Rei Lear porém uma relevante confissão que ele “tomou / Muito pouco cuidado” com aqueles que, em suas “excêntricas e abertas imperfeições”, não podem defender-se por si sós das tempestades da fortuna (*Rei Lear*, 3.4.28-33). A própria morte de Ricardo é para ele um momento de profundo paradoxo no qual as recompensas do poder e da riqueza na terra afundam em insignificância: “Monte, monte, minha alma! Teu assento é lá acima, / Embora minha carne nojenta afunde para baixo, para aqui morrer” (111-12).

Assim a competição de poder entre Ricardo e seu sucessor mantém-se em balanço delicado e antitético na peça. Ricardo é insensato porém inefavelmente real, enquanto Bolingbroke é sagaz porém sem princípios. Ricardo encarna um ideal bonito porém não prático de monarquia medieval; Bolingbroke, como Henrique IV, é um pragmatista que nunca realmente é bem-sucedido em coletar para si a aura e o mistério da monarquia. Como veremos brevemente, sua filosofia política significativamente antecipa aquela de Nicolau Maquiavel. Ele é um rei de fato; a legitimidade escapa dele, pois ele conquistou o poder por vias irregulares. Mesmo os variados nomes e títulos os quais ele é conhecido no curso da peça - Bolingbroke, Hereford, Lancaster, Rei Henrique - testemunham um sentido no qual sua identidade política está num constante fluxo. Aos seus defensores no final, ele é rei Henrique, enquanto para seus oponentes ele continua a ser Hereford (4.1.135), pois na visão deles os seus outros títulos foram tomados pelos processos da lei. Quem pode dizer o que é ser rei? Ainda a história deve seguir em frente, e Bolingbroke é o homem da hora. Shakespeare recusa-se a dar um julgamento final, mesmo que ele apele livremente para nossas simpatias conforme a histórias se desdobre. Seu trabalho como dramaturgo é o de apresentar lados opostos com simpatia e profundidade, convidando sua plateia a iluminar-se e entreter-se com o choque de ideologias.

1 *Henrique IV* procede paralelamente um curso similar. O Rei Henrique continua infectado pelas consequências de seu confisco irregular do poder. Na cena de abertura da peça, ele está “abalado” e “débil em cuidados” (1.1.1), ansiando por uma cessação das hostilidades que o atormentam no norte e no

oeste; os Escoceses e os Galeses, sentindo a fraqueza da Inglaterra num tempo de crise política e troca de regime, estão atacando em duas frentes. Mais sério é o problema que em breve surge entre os clãs Henry e Percy. Henry Percy, o Conde de Northumberland, e seu filho Harry Percy, conhecido como Hotspur, estão defendendo-se dos Escoceses ao norte com considerável sucesso. Edmund Mortimer, o irmão da esposa de Hotspur, está batalhando no oeste, apesar de um relatório, que chega à corte Inglesa, dizer que ele acabou de ser capturado pelo Galês Glendower (38-40). Northumberland foi líder entre os lordes que ajudaram Henrique Bolingbroke a depor Ricardo. Seu filho, Hotspur, foi bem-sucedido na batalha de Holmedon (historicamente Homildon Hill, 1402) e fez alguns importantes prisioneiros. O problema é que Hotspur, incitado pelo seu tio, o Conde de Worcester, recusa-se a entregar os prisioneiros ao rei, com exceção de Mordake, Conde de Fife, o qual a linhagem real significa que Hotspur não pode clamar por ele de acordo com a lei das armas; os outros “Para seu próprio uso os mantém” (92-4), querendo dizer que ele coletará o dinheiro do resgate sozinho. Alguém pode supor que essa dificuldade pode ser resolvida por homens que se mantiveram juntos contra Ricardo, mas a boa vontade que eles compartilharam uma vez parece ter sido dissipada. Hotspur agora insiste que o Rei resgate seu cunhado, Mortimer, de seu cativo Galês. Novamente, isso soa razoável o bastante para si mesmo, mas em breve aprendemos que o Rei Henrique considera Mortimer como alguém que “traiu / As vidas daqueles que ele levou à lutar / Contra aquele grande mago, amaldiçoado Glendower”. Como evidência da deserção de Mortimer, os relatórios do Rei ouviram que Mortimer casou-se com a filha de Glendower (1.3.80-5).

O fato que o Rei chama Mortimer de o “Conde de March” (1.3.84) é significativo. Historicamente isso representa uma união de dois Mortimers, um o cunhado de Hotspur que de fato casou-se com a filha de Glendower, o outro o sobrinho desse homem que era o quinto Conde de March. A justaposição de Shakespeare dos dois, com ou sem intenção, tem o efeito de produzir nesse indivíduo uma séria ameaça ao trono ocupado por Henrique IV. Não tendo filho, Ricardo II nomeou um segundo primo seu, Roger Mortimer, o quarto Conde de March, como seu herdeiro. Quando aquele cavaleiro morreu, o quinto Conde tornou-se o presumível herdeiro da coroa Inglesa, de acordo com essa linha de

sucessão ricardiana. Ele pode clamar descendência direta de Eduardo III através de Philippa, esposa do terceiro Conde de March, pois Philippa era filha de Lionel Duque de Clarence, o mais velho filho de Eduardo III, uma vez que Eduardo, o Príncipe Negro, e outro filho chamado William morreram. Lionel era o primogênito de John de Gaunt, o pai de Henrique IV. Isso é presumivelmente o motivo de Ricardo ter proclamado Roger Mortimer herdeiro; se alguém conceder que sua reivindicação pode traçar sua validade através de uma mulher na pessoa de Philippa, ele foi descendente de Eduardo III por uma linha genealógica com precedência sobre àquela a qual Henrique IV e seu pai pertencem.

Não surpreende, então, que o Rei Henrique deva estar relutante em resgatar tal homem, especialmente um (no relato justaposto de Shakespeare) que casou-se com a filha do próprio chefe dos Galeses, que ele supostamente deveria estar lutando. Não surpreende, também, que Hotspur deva reagir à intransigência do Rei com desdenhosa provocação. “Mas, brando, eu lhe rogo, o Rei Ricardo / Proclamou meu irmão Edmund Mortimer / Herdeiro à coroa?” ele pergunta excitadamente, acabando de saber de seu pai e seu tio Worcester sobre a nomeação de Ricardo de Mortimer como “o próximo de sangue” (1.3.145-57). Talvez nos perguntemos sobre a inocência de Hotspur em aprender agora, pela primeira vez, esse importante fato sobre seu cunhado, mas isso acontece com o caráter de um homem que é tão motivado pelo idealismo cavalheiresco. Num instante, Hotspur vê o porquê de ele ser tão desconfiado dos motivos do Rei: é claro, seu Rei autocentrado está recusando ter qualquer relação com o homem que ele injustamente excluiu do trono Inglês! “Não, então eu não posso culpar seu primo rei, / Que desejou-o nas montanhas áridas morrendo de fome”, Hotspur exulta (158-9). A palavra “primo” [cousin] faz trocadilho artificioso com “cozen”, “trapaça”. Como pode o pai e o tio de Hotspur, ele se pergunta, sendo homens de honra e nobreza, comprometerem-se “Em derrubar Ricardo, aquela rosa amavelmente doce, / E plantar esse espinho, esse câncer, Bolingbroke?” (173-6). Hotspur altera entre ser um bravo e irritado guerreiro contra os Escoceses, representando Henrique, para ser um verdadeiro fiel, não somente na retidão da reivindicação de Mortimer ao trono, mas também na veneração do próprio reinado de Ricardo II. Para Hotspur, o Rei Henrique é agora não mais do que um usurpador. E o que é pior, desonrado.

Hotspur é um personagem enormemente atrativo por causa de sua franqueza, sua bravura e seu idealismo. Ainda, nós somos convidados para vê-lo como jovem, inocente e facilmente iludido. Seu pai e tio parecem prontos para explorar essa inocência dele. Por que eles são tão desconfiados agora do Rei Henrique, e este deles? O que aconteceu ao espírito de cooperação entre eles que levou à instalação de Henrique como rei? Uma resposta, aparentemente, é que Henrique não tornou-se o tipo de rei que seus aliados anteriores esperavam. O clã dos Percy apoiou à insurgência de Henrique Bolingbroke porque eles estavam irritados com as políticas de taxações irresponsáveis do Rei Ricardo que ameaçavam o bem-estar deles e a independência como barões medievais. Henrique, eles esperavam, seria mais tratável e os deixaria em paz em seus burgos independentes ao norte assim como da corte Inglesa. Agora que ele é rei, entretanto, Henrique parece ter uma ideia muito diferente do que seria o melhor para a Inglaterra e para si mesmo como monarca. Henrique deseja centralizar o poder no trono Inglês. Essa é a maneira de Shakespeare, talvez, de dramatizar o que os historiadores descrevem como um conflito entre uma declinante ordem medieval e feudal e o que tornar-se-á um estado mais centralizado no início da era moderna. Esta era ainda está a alguns anos à frente, mas os instintos políticos de Henrique, como Shakespeare os retrata, são aqueles dos monarcas Tudor sobre os quais Shakespeare e seus compatriotas viveram no século dezesseis. Henrique é um homem da nova ordem. Os Percy, e especialmente Hotspur, encarnam os valores que associamos com os costumes medievais.

Shakespeare dramatiza o processo de mudança histórica com múltiplas simpatias. Ele permite que se diga muito de ambos os lados. Nós podemos ver porque o Rei Henrique deseja disciplinar Hotspur no caso do resgate dos prisioneiros: Henrique gosta e admira o espírito do jovem homem mas deseja tornar claramente entendido quem está no comando. Hotspur não terá nada disso, voltando-se com repugnância pessoal contra o rei a quem ele agora rejeita como “esse vil político, Bolingbroke” (1.3.240). Ele interpreta a antiga gentileza do Rei aos Percy como um tipo de hipocrisia esperada de “políticos” - querendo dizer daqueles que são conspiradores, trapaceiros e patifes. Ele ansiosamente aceita à responsabilidade da liderança colocada sobre ele pelo seu sagaz tio e

pai, que o adulam em torno de um ponto de vista rebelde porque eles precisam de sua liderança carismática na guerra civil que eles estão perto de iniciar. A ironia é que Hotspur não pode ver à extensão a qual seu tio e pai são tão astuciosos em manobras políticas assim como é o Rei.

A justiça de Shakespeare em relação aos dois lados nos convida para ver ironias adicionais. Esses homens têm interesses comuns e preocupações políticas, e ainda assim a tendência no sentido do conflito civil parece inevitável. Os Percy sabem que os riscos da guerra são pesados, porém eles também sentem que, ao menos que imponham resistência, o futuro deles é inseguro por causa da animosidade clara do Rei; ele já baniu Worcester da corte. Como Worcester disse depois, depois da derrota dos Percy em Shrewbury, “O que eu fiz foi minha segurança que motivou” (5.5.11). Foi conveniente aos Percy “salvar nossas cabeças ao levantar uma cabeça” (1.3.282), isto é, ao levantar o estandarte da rebelião. O Rei, por sua parte, teme que se conceder a esses poderosos barões, eles tenderão crescentemente para fora de seu controle.

A guerra é uma consequência inevitável, e é uma guerra na qual as ironias de uma esperança de paz perdida tornam-se mais e mais insistentes. Mais dolorosa de todas, talvez, é a decisão de Worcester em não informar seu sobrinho Hotspur da “liberal e gentil oferta do Rei” (5.2.2), nas negociações antes das batalhas, em desculpar os rebeldes e reconciliar-se com eles (5.1.103-8). Quando Worcester e Sir Richard Vernon retornam ao campo rebelde dessas negociações, Worcester explica a Vernon seu medo que o Rei não mantenha a palavra; ele pode de fato perdoar Hotspur, porém ele irá suspeitar ainda dos barões, mantendo-os fora dos conselhos do poder. Sem dúvida Worcester está certo, mas sua insistência que eles não informem Hotspur das ofertas do Rei, como Vernon preferiria fazer, significa que Hotspur vai à guerra com uma mentira de seu próprio tio. Hotspur morre pelo que pensa ser uma causa valente e honrada, sem saber da rivalidade política e dos compromissos com a verdade que ocorreram dos dois lados.

Em seu retrato do relacionamento do Rei com seu filho, o Príncipe Henry (ou Hal), e ainda mais importante, do relacionamento de Hal com Falstaff, Shakespeare manifesta a mesma imparcialidade que o capacita a realçar os assuntos políticos e indagar questões difíceis sem propor respostas dogmáticas.

O relacionamento de Hal com Falstaff é saudável e deve continuar? Hal deve considerar mais a chamada para o dever como o filho e herdeiro do Rei, ou ele está aprendendo algo inestimável sobre si mesmo e sobre seus futuros súditos ao socializar com Falstaff e suas vulgares companhias? O príncipe percebe o que está fazendo, ou ele está abrindo mão das responsabilidades da vida adulta ao fingir que uma desocupada vadiagem pode ser chamada de recreação vantajosa? Ele quer crescer? Diretores, atores e críticos têm optado por quase todas as possibilidades imagináveis. Hal foi variadamente apresentado com playboy, alcoólatra, um jovem com uma profunda dependência emocional por Falstaff, um pensativo político jovem que sabe exatamente para onde está indo, e como um sarcástico observador da natureza humana que desde o início julga Falstaff. Falstaff, por outro lado, pode ser visto como um divertido e amável velhaco, um alcoólatra irresponsável com um severo problema de peso, um ladrão das estradas, um defensor calculador e ambicioso do Lord Chefe de Justiça, e um cínico que adota um estilo extravagante para adular o futuro rei da Inglaterra. O Rei Henrique pode ser interpretado como um monarca ansioso amaldiçoado por dificuldades políticas e militares, um pai menosprezado, um estudante de Maquiavel o qual cada gesto tem intenção política e um pai autoritário que falha completamente em compreender seu filho. A transparência do texto de Shakespeare é tal que qualquer uma dessas interpretações pode funcionar.

A competição de pontos de vistas entre várias interpretações emerge na primeira cena de Hal com Falstaff. Por toda a vivacidade de suas conversas, eles discutem um tópico significativo. “Haverão forcas na Inglaterra quando tu fores Rei?” Falstaff pergunta ao Príncipe, “E a resolução assim roubada como o enferrujado cabresto do velho pai Grotesco, a lei?” (1.2.57-9). Hal defende-se da questão com um trocadilho, mas o assunto é muito sério. Quando Hal ascender ao trono, manterá Falstaff ao seu lado, e a justiça será pervertida pela motivação pessoal? Falstaff é capaz de “emendas” (100)? A decisão de Hal nessa mesma cena, de ir para uma expedição para roubar com Falstaff e seus comparsas, dificilmente nos dá uma razão para esperar que a lei e a ordem prevalecerão em seu reinado. Ainda que Shakespeare tente bravamente terminar a cena com um solilóquio do Príncipe, que nos assegura e talvez a si mesmo que ele

eventualmente “imitará o sol” ao “cortar através das falhas e feias névoas / De vapores que parecem estrangulá-lo” (191-7). Ao associar a si mesmo com a imagem convencional de um futuro rei como sol e também (nesse caso), filho de seu pai, Hal menospreza Falstaff e seu bando como “falha e feia névoa”. Essas companhias são úteis a ele, alega, somente para prover contraste com sua grandeza quando ele emergir como rei da Inglaterra. “Minha reforma, brilhando sobre minha falta”, ele diz, “Deve mostrar mais bens e atrair mais olhos / Que aquela que não tem lâminas para distingui-la”, como uma joia colocada em frente a uma “lâmina” de metal para aumentar sua beleza (206-9). O solilóquio assim parece caracterizar o Príncipe como totalmente cômico de como ele pode usar Falstaff e o resto do bando para propósitos políticos posteriores. Ainda, para que nós não o julguemos como um manipulador cínico e sem coração, precisamos reconhecer que esse solilóquio pode ser lido de várias maneiras, do cálculo autocentrado a um ato de bravura apesar dos próprios medos. Hal parece estar aproveitando da companhia de Falstaff imensamente; o jogo de argúcia é intensamente divertido, presumivelmente para ele como para nós. Precisamos também considerar que Shakespeare pode ter seus próprios propósitos como dramaturgo ao terminar a cena com esse solilóquio: de reafirmar a nós como plateia que Hal não é irremediável.

Na grande cena da taverna em 2.4, Falstaff está no seu melhor como uma companhia interessante. Sua narrativa comicamente ultrajante do assalto na Colina de Gad primorosamente transforma dois trapaceiros vestidos com entretelas em onze oponentes, que ele clama ter assassinado todos sozinho. Hal e Poins exaltam-se ao pegarem Falstaff mentido. Mas quem está enganando quem? Se, como parece mais provável, Falstaff imaginou como Hal e Poins deixaram o grupo de ladrões um pouco antes do assalto se dar, e depois voltaram-se aos ladrões para levar o espólio destes, a mentira de Falstaff é sua maneira de elevar-se como o alvo cômico da piada de descoberta de Hal. Essa interpretação o torna não simplesmente um extravagante mentiroso mas alguém que deseja tornar-se estimado pelo Príncipe ao ser engraçado. Quando os dois tomam parte em interpretar o Rei Henrique e o Príncipe em antecipação do encontro de Hal com seu pai na próxima manhã, Falstaff novamente oferece a si mesmo como um tema rude da conversa deles: ele é, na linguagem

afetuosamente insultante de Hal, “aquele tronco de humores, o receptáculo da bestialidade, aquela inchada parte de um edema, aquele grande bombardeiro de saco”, e ainda mais (2.4.444-6). A charada que eles estão improvisando rapidamente toma um caminho mais sombrio quando Falstaff usa o momento para fazer um sumário do caso de o Príncipe manter a companhia amável de Falstaff: “Se saco e açúcar são faltas, Deus ajude os perversos! Se ser velho e feliz é um pecado, então muitos anfitriões velhos que conheço estão danados!” O Príncipe, ao ser pedido diretamente para que “não o bana da companhia de Harry,” reconhece que ele deve: “Eu o faço, eu o farei” (465-76). Se o diz com melancolia ou debochando, ou abruptamente, depende do ator. O debate continua sobre o que fazer com Falstaff, mas o assunto está claro.

Na batalha de Shrewsbury Falstaff é, ao mesmo tempo, supremamente irresponsável e um crítico incisivo da insensibilidade da guerra. Por outro lado, ele corrompe o processo de recrutamento para seus próprios fins, envia seus homens pobremente equipados para a morte com jovial despreocupação, dá ao Príncipe Henrique uma garrafa de vinho quando o Príncipe pede uma espada, finge-se de morto para evitar ser morto pelo Escocês Douglas, e clama crédito por ter assassinado Hotspur, esfaqueando o corpo na virilha e então jurando ao Príncipe, “Vou levar comigo até minha morte que eu fiz esse ferimento na coxa” (5.4.148-9). Isso é covardice, mesmo se for divertido. Dadas as exigências da batalha, as piadas são inapropriadas. Por outro lado, o catecismo de Falstaff sobre a honra, perguntando se a honra pode retirar a “mágoa” ou dor de um ferimento, e concluindo sarcasticamente que a honra deve ser o “ar” ou a reputação que provê nenhum conforto aos mortos e não ficará com os vivos pois a “difamação” ou a calúnia não permitirão (5.1.127-40), é o mais fino comentário da peça sobre a absurdidade da batalha na qual tantas mortes ocorrem em torno dos desentendimentos e enganos de homens orgulhosos. A própria preferência de Falstaff pela vida em vez da morte parece, da sua forma, admirável. Alguém tem muito mais opções quando está vivo do que quando está morto. “A melhor parte do valor é a discrição”, ele triunfantemente conclui, “na qual a melhor parte é que salvei minha vida” (5.3.119-21).

Shakespeare nos convida a considerar se algumas guerras podem ser evitadas através de um melhor entendimento, especialmente quando os

competidores são todos do mesmo país. Ele descreve a honra e o cavalheirismo, exemplificados em Hotspur, como inspiracionais, e ainda interroga o que a “honra” frequentemente pode significar. Ele entende a necessidade de um príncipe por companhia e diversões, e ainda parece sensível também à forma a qual a educação de um futuro rei necessariamente o coloca a parte dos seus amigos mortais. Ele considera o fenômeno da rebelião política com grande prudência: entende seus motivos e complexidades, enquanto, ao mesmo tempo, nunca minimiza a ameaça à ordem pública. O Príncipe Henrique considera isso quando, referindo-se a seu oposto em batalha, Harry Percy, como “Um muito valente rebelde do nome” (5.4.62). “Eu sou o Príncipe de Gales”, insiste. Dois jovens homens chamados Henrique [Henry] ou Harry devem batalhar para determinar o futuro político da Inglaterra. O Príncipe Henrique reafirma à legitimidade como sua melhor demanda própria contra à rebelião. Shakespeare não nos deixa esquecer a ironia sólida, que Hal é ele próprio o filho de um antigo rebelde e regicida. De qualquer forma, Hal é o ganhador, e nesse respeito ele é, e muito, filho de seu pai. O futuro não pertence a Hotspur, mas a Hal.

A percepção que Hal é filho de um rebelde nunca deixa-o. Nas vésperas do que será a maior vitória sobre a França, em Agincourt, ele implora a Deus para que esqueça àquela circunstância sobre a qual esse jovem rei não tem controle: “Não hoje, Ó Deus, / Ó, não hoje, não pense na falta / Que meu pai cometeu ao apossar-se da coroa!” (*Henrique V*, 4.1.290-2). Pode o tempo e a sucessão das gerações apagar essa culpa? O novo Rei Henrique V reenterrou o corpo do Rei Ricardo com muitas lágrimas de remorso, e construiu dois altares “onde os triste e solenes padres / Cantam ainda para a alma de Ricardo” (293-300). Ele mostrou-se ser filho leal da igreja, buscando apoio eclesiástico para sua guerra contra a França. Posterior a sua grande vitória ele promulga uma proclamação por toda a tropa que a morte será distribuída a qualquer soldado tão insolente “Em gabar-se disso ou tomar aquele louvor a Deus / Que é Dele apenas” (4.8.114-16). Ele ordena que “todos os ritos sagrados” sejam realizados e que “*Non nobis*” e “*Te Deum*” sejam cantados, o primeiro deles (um verso do Salmo 115) ressaltando o ponto do Rei Henrique que Deus somente é a vitória: “Não a nós, Ó Deus, não a nós, mas a teu nome dar glória.” O Coro exalta a piedade de um rei que, quando perguntado se o seu elmo e sua espada seriam

carregados em sua frente na entrada triunfante em Londres diz, “proíba isso, / Sendo livre de futilidades e orgulho auto glorioso” (5.0.19-20). Esse rei é apresentado, então, não apenas como temente a Deus, mas como um firme fiel de uma visão providencial da história. Ele vê sua vitória como uma confirmação que Deus de fato perdoou o ato de regicídio de seu pai.

Isso, ao menos, é a auto apresentação do Rei Henrique. Ele certamente fará uso da piedade como uma parte essencial da sua imagem como um rei Cristão. Na abertura de *Henrique V* (1599) ele habilmente orchestra suporte para impedir à guerra. Com o uso de uma lei proposta no Parlamento que prevê à retirada de muitas das terras da igreja, ele incita seus bispos à oferecerem como contraoferta “uma maior soma / Do que as dadas até hoje pelas ordens / religiosas a seus antecessores.” (1.1.80-2). Ele recebe um reforço vociferante de seus nobres antes de chamar o embaixador Francês. A justificação para a guerra, como recitada pelo Arcebispo de Canterbury, parece uma intrincada peça de tolice (frequentemente hilária em performance) sobre a lei Sálica e se esta aplica-se à França, porém a intenção de Henrique em ter o assunto expressado publicamente é clara o bastante. “Posso eu com direito e consciência fazer essa reivindicação?” ele pergunta ao Arcebispo, e recebe exatamente a resposta que espera: “O pecado acima de minha cabeça, teme a soberania!” (1.2.96-7). A igreja assumiu responsabilidade, como Henrique desejava; a guerra é proclamada uma guerra justa.

O jovem Rei Henrique aprendeu muito com seu pai, apesar da prudência de um em relação ao outro. O filho mostrou, ao salvar a vida de seu pai na batalha de Shrewsbury (*1 Henrique IV*, 5.4.39-57), que ele importa-se profundamente com seu pai, e lamenta amargamente que o velho rei pareça suspeitar que Hal queira seu predecessor morto e fora do caminho. Quando pai e filho têm a última e chorosa reconciliação no momento em que Henrique IV está morrendo, o velho homem tem uma última peça crucial de conselho para oferecer a seu sucessor: “ocupe as mentes frívolas / Com conflitos externos” (*2 Henrique IV*, 4.5.212-13). Em outras palavras, encontre um inimigo estrangeiro para atacar, como o caminho mais certo de unir as pessoas Inglesas por detrás de seu líder. Henrique IV ele próprio desejou conduzir uma cruzada para a Terra Santa com esse mesmo propósito no início de *1 Henrique IV*, para que ele e seus

súditos pudessem “Marchar por todo o caminho e não ser oposto / Contra conhecidos, parentes, e aliados” (1.1.15-16), mas foi impedido de assim o fazer por causa das exigências das invasões Escocesas e Galesas. Seu conselho eterno a seu filho é Maquiavélico, no sentido mais verdadeiro no qual propõe a buscar a guerra, menos por razões inerentes do que como meio de solidificar suporte político em casa. A guerra deve ser um instrumento da política real. Se Shakespeare realmente leu Nicolau Maquiavel para estudar suas lições de pragmatismo político não podemos ter certeza, pois os escritos daquele odiado estadista foram banidos da Inglaterra como declarações de um ateísta e relativista moral, mas Shakespeare deve ter tido alguma consciência do que aqueles escritos continham. Henrique IV e especialmente seu filho Henrique V representam um novo tipo de pragmatismo brutal e preocupam-se com a construção da imagem como um meio de consolidar o poder que é associado ao nome de Maquiavelismo. Nada inflama mais efetivamente as emoções patrióticas do que uma guerra contra um inimigo estrangeiro, e, no caso da Inglaterra, sobretudo a França. O jovem Rei Henrique V vai para a guerra principalmente por essa razão? Esse motivo acentua sua rivalidade pessoal com o Delfim Francês? Ele nunca o diz, e o Coro provê um incessante ritmo de tambor de entusiasmo pela guerra, mas Shakespeare permite que nós vejamos por detrás das cenas da forma mais impressionante.

Se Shakespeare aprova ou desaprova a beligerância pragmática de Henrique V contra a França (e, por extensão, se ele aprova ou desaprova o que entende ser os princípios da governança Maquiavélica) não é realmente o ponto. Interpretações positivas e negativas de Henrique V tem sido fortemente aventadas em produções e análises críticas. Liberais como George Bernard Shaw e William Hazlitt geralmente deploram o belicismo de Henrique. O Coro da peça, por outro lado, é um despudorado reforço, mesmo se aceitemos que o Coro não necessita ser identificado inteiramente com a visão do autor sobre o tema. Sem dúvida Henrique V foi considerada por muitos Ingleses do tempo de Shakespeare como um rei modelo, provavelmente mais do que qualquer outro rei da história Inglesa, mas mesmo essa grande evidência faz pouco para estabelecer a posição de Shakespeare como a favor ou contra a visão consensual. Suas peças históricas foram muito populares em seu próprio tempo,

e *Henrique V*, especialmente, tem sido usada nos anos recentes para acentuar o patriotismo nacional durante períodos de crises militares, notavelmente na versão do filme de Laurence Olivier, de 1944, criado em parte pelo governo Inglês para reforçar a moral durante a Segunda Guerra Mundial. Ainda a mesma peça foi filmada, de forma mais desiludida, por Kenneth Branagh, em 1989, sob o peso da irritação pública em relação à Guerra do Vietnã e a intervenção nas Falklands, em 1982.

O que podemos talvez dizer é que Shakespeare está fascinado pela complexidade do processo político. Ele vê o que a manipulação da opinião pública pode fazer por um governante. Ele estuda as artes do governo e da liderança militar em todos seus detalhes pragmáticos. Sem dúvida encontramos nessas peças uma considerável admiração pela habilidade de Henrique V de conseguir o que ele deseja. A história está do lado de Henrique, mesmo se alguém considerar isso como uma coisa boa ou má. Henrique é um rei bem-sucedido, não importando o que alguém pense sobre reinado e sucesso. Concomitantemente, a visão da história que emerge dessas peças é que a qualidade da liderança pessoal importa crucialmente. Nascer com o poder real não basta, como Ricardo II abundantemente ilustra com sua falha. Ser flexível e inteligente, por outro lado, pode possibilitar algumas pessoas a superarem obstáculos formidáveis, como ser o filho de um rei rebelde os quais os inimigos são agora inimigos do filho e cujas culpas podem agora recair sobre o filho. A história tem seus altos e baixos. Muito depende do homem da hora. Em nenhum lugar esse ponto está mais claramente ilustrado do que no fato de Henrique V ser sucedido pelo seu filho, Henrique VI.

Henrique VI tinha menos de um ano quando chegou ao trono Inglês. Ele provou-se ser diferente de seu pai de todos os modos: indeciso, improvidente e tão profundamente comprometido com uma vida de piedosa devoção que preocupou-se pouco com as artes do governo. Durante sua longa menoridade, o país foi gerido por membros poderosos da família real, cujas as distintas facções aumentaram grandemente pela sombra da ilegalidade que continuava pairando sobre Henrique IV com a tomada do trono de Ricardo II. A reivindicação do quinto Conde de March, nomeado herdeiro presumido por Ricardo, foi reforçada pelo casamento de seu irmão Anne com Ricardo, Conde de

Cambridge, o filho do Duque de Aumerle que era filho do Duque de York em *Ricardo II* e que conspirou contra a dinastia Lancastre de Henrique IV. O Conde de Cambridge e o filho de sua esposa, conectada com os Percy, Anne, era Ricardo Plantagenet, posteriormente Duque de York, que fundou a dinastia Yorkista. Plantagenet e seus filhos montaram um desafio militar ao reinado de Henrique VI, no que é conhecido como Guerra das Rosas, a rosa branca de York versus a rosa vermelha de Lancastre. Eventualmente os Yorkistas venceram, colocando Eduardo (o filho primogênito de Ricardo Plantagenet) no trono Inglês em 1461 como Eduardo IV. A luta continuou, num perde-ganha (Henrique VI foi de fato restaurado no trono em 1470 por seis meses) até que os Yorkistas ganhassem controle decisivo. Quando Eduardo IV morreu, em 1483, ele foi sucedido, numa série de sagazes manobras, pelo seu irmão mais novo Ricardo, como Ricardo III. Os dois jovens filhos de Eduardo, Eduardo e Richard, foram negados à sucessão real pelo seu tio, e foram, talvez, secretamente assassinados sob as suas ordens na Torre de Londres. Ricardo III governou até 1485, quando foi derrubado por Henrique Tudor, cuja fraca reivindicação dinástica ao trono como Henrique VIII dependia de sua mãe ter descendido de uma linha dos Beauforts que foram desprovidos da sucessão real (desde que John Beaufort nasceu fora dos laços matrimoniais de John de Gaunt e sua amante, Catherine Swynford). Do lado de seu pai, Henrique Tudor tinha igualmente uma reivindicação tênue ao trono: ele era neto de Owen Tudor, que se casou com Katherine de Valois depois que seu marido, Henrique V, morreu em 1422.

Essa é a história que Shakespeare escolheu dramatizar em sua primeira série de quatro peças históricas, as três partes de *Henrique VI* e *Ricardo III* (cerca de 1589-94). Ele escreveu essas peças antes de escrever *Rei João* (cerca de 1594-6) e antes de se voltar para peças que já discutimos, de *Ricardo II* a *Henrique V* (cerca de 1595-9).

Por um número de razões, as lições políticas práticas parecem mais afinadas nas primeiras peças históricas sobre Henry VI do que nas últimas séries. Os eventos do século quinze, resultando em 1485, estavam mais pertos no tempo para os súditos elisabetanos, e mais angustiados em suas avaliações das atrocidades da guerra civil. Ademais, aqueles anos culminaram na ascensão

ao trono de Henrique VII, o avô de Elizabeth e fundador da dinastia Tudor. Aquele evento precisou ser apresentado como uma celebração da emergência da Inglaterra ao final de quase um século de guerra civil. De maneira similar, as próprias guerras civis têm que ser contadas como uma história de terror de irmão contra irmão e família contra família. As peças sobre *Henrique VI* de Shakespeare não tentaram minimizar a carnificina que se deu e a anarquia que insistentemente ameaçou-se. O melhor que pode ser dito da guerra civil foi que eventualmente ela trouxe a dinastia Tudor.

Uma manifestação de medo da anarquia que perpassa essas peças é vista no relato de Shakespeare da Rebelião de Cade, de 1450. Historicamente, o evento foi um protesto espontâneo de homens de Kent contra a incompetência do governo de Henrique VI; foi a maior revolta popular da Inglaterra desde a chamada Revolta dos Camponeses, de 1381. A peça *2 Henrique VI* de Shakespeare retrata o evento da forma mais pejorativa possível. Jack Cade, o líder, é um bufão com pretensões absurdas de descendência ancestral de Lionel, Duque de Clarence, irmão mais velho de John de Gaunt (3.1.359, 4.2.38-41), numa paródia tola do título genealógico avançado por Ricardo Plantagenet da casa de York. Cade está rodeado de Dick, o açougueiro, Smith, o tecelão, um carpinteiro e outros artesãos cujas pretensões à competência em matéria de governança são ridículas. Mesmo eles riem privadamente da linhagem pomposa de Cade: quando Cade proclama que ele é “descendente dos Lacys”, Dick faz um trocadilho sutil que: “Ela foi, de fato, a filha de um traficante, e vendeu muitas rendas [laces]” (4.2.43-5). O “campo” [field] de Cade, ou brasão de armas, Dick nos garante privadamente, sugere um “campo” de uma forma absurdamente mundana: Cade nasceu num campo, “debaixo de uma sebe” (48-50). Cade promete a seus seguidores um mundo de preços baixos e bens abundantes sem trabalho: “Haverá na Inglaterra sete pães de meio penny vendidos por um penny, o pote de três argolas deve ter dez, e eu farei o beber de cerveja fraca um crime grave” (querendo dizer que todos devem tomar cerveja forte). Não haverá dinheiro. Em vez disso, todas as pessoas comerão e beberão nas custas de Cade, e todos vestirão-se com um uniforme “que eles concordarão como irmãos e adorarão a mim como seu senhor” (63-74). O chamado Canal da Urina em Cheapside “não passará nada que não seja vinho claro nesse primeiro ano de

nosso reinado” (4.6.3-4). Como muitos reformadores radicais na literatura paródica utópica, Cade eliminará os ricos em seu estado comum enquanto atribui toda a riqueza e a hierarquia real para si mesmo.

Por toda essa bobagem, Cade é uma ameaça perigosa, especialmente para a classe comercial de Londres e para a elite rural governante do país. No que se tornou hoje a linha mais conhecida dessa peça, Cade e seus seguidores planejam “matar todos os advogados” (4.2.75). Um soldado é sumariamente assassinado por referir-se ao grande líder como “Jack Cade” em vez de “Lord Mortimer”; o soldado ofensor não teve tempo de ouvir a proclamação dessa proibição, porém não importa (4.6.7-8). Um clérigo de Chartham (isto é, Chatham, perto de Rochester) é enforcado simplesmente porque “Ele pode escrever e ler e numerar” (4.2.83-4). O dano a Londres, a seus palácios, suas lojas, suas instituições legais, é amplo. “Derrubem o Savoy”, Cade ordenada; “outros para os Inns da Corte” (4.7.1-2). “Acima para a Rua do Peixe! Abaixo a esquina de São Magno! Matem e derrubem! Jogue-os no Tâmis!” (4.8.1-2). O apelo de Shakespeare é para sua própria plateia de Londres, sem dúvida contendo muitos donos de lojas, mercadores, advogados, escreventes, e os tipos de pessoas as quais a revolta popular era repugnante.

Shakespeare é geralmente cuidadoso com movimentos populares. Os aristocratas são frequentemente responsáveis por iniciar a contenda, para ser franco. Ricardo Plantagenet gaba-se em solilóquio que seu plano é o de desencadear violência por todo lugar através de Cade: “Esse demônio aqui deve ser meu substituto” (2 *Henry VI*, 3.1.371). Plantagenet entra numa conspiração com o Duque de Suffolk para acabar com a vida de “bom Duque Humphrey” (1.1.160), o Duque de Gloucester, o tio e Lord Protetor do Rei Henrique, porque, na visão cínica deles, Humphrey é muito amado pelo povo e assim inclinado a lidar justamente com suas reclamações. Uma vez que essa figura mediadora esteja fora do caminho, esses oportunistas e seus aliados (incluindo o Cardeal Beaufort, um tio-avô do Rei) esperam que a anarquia possibilitará a eles a conquista do poder. Ademais, mesmo se a agitação popular seja incitada por manobras sem princípios desse tipo, e mesmo quando essa agitação parece ter reclamações com as quais podemos simpatizar, as resultantes inversões da autoridade são apresentadas por Shakespeare como inquietantes. Quando o

povo ouve rumores do assassinato do Duque Humphrey “Pelo intermédio de Suffolk e do Cardeal Beaufort” (3.2.124), eles demandam que o Rei execute ou bana Suffolk. Se não, dizem, “Eles vão pela violência retirá-lo de seu palácio / E torturá-lo com dolorosa e lenta morte” (246-7). À essas demandas não-negociáveis o fraco Rei assente, protestando ineficazmente que “Se eu não fosse citado assim por eles, / Mesmo assim eu faria o que eles pedem” (281-2). O povo está pacificado por um momento, mas quando o banido Suffolk é posteriormente preso no mar e é identificado como o odioso arquiteto da morte do Duque Humphrey e também como traidor do Rei (ao se tornar amante da Rainha Margaret), o resgate é negado e Suffolk é sumariamente assassinado. Apesar de que seu fim possa ser um final adequado a suas vilanias, isso é justiça de bando [isto é, que faz justiça com as próprias mãos]. O alarme de Shakespeare é manifesto. Essa anarquia é o doloroso fruto do conflito civil.

Em *Ricardo III* também, o papel da população no processo de decisão política é matéria de grave preocupação, apesar de, aqui, os Londrinos serem mais cautelosos e menos facilmente persuadidos. Numa cena de córica sabedoria, vários cidadãos não nomeados expressam suas preocupações sobre a terra “que é governada por uma criança”. Eles veem claramente que “cheio de perigos é o Duque de Gloucester”. Eles estão sabiamente preparados para permanecerem fora de problemas se puderem “deixar tudo com Deus” (2.3.12-46). Quando Ricardo envia seu principal tenente, o Duque de Buckingham, para “interpretar o orador” (3.5.95) com os cidadãos em Guildhall e, assim, ganhar o suporte deles para a intenção de Ricardo em ser nomeado rei depois da morte de Eduardo IV no lugar do filho mais velho de Eduardo, Buckingham encontra uma resistência pacífica. Os cidadãos não dizem nada, como se postergassem para ganhar tempo. Quando alguns seguidores de Buckingham, de forma planejada, gritam “Deus salve o Rei Ricardo!”, Buckingham sagazmente interpreta o silêncio do resto como consentimento (3.7.34-41). Com o Lord Prefeito, seus colegas vereadores e alguns cidadãos, Ricardo ele próprio tem um sucesso maior: como aconselhado por Buckingham, ele adota uma pose de intensa piedade, permanecendo no meio de dois religiosos com um livro de orações em sua mão e protestando que ele não deseja assumir o pesado fardo do reinado. O Prefeito e os cidadãos são tomados pela mostra de relutância e,

instruídos pelo que viram em Buckingham e Catesby, endossam o novo título real de Ricardo como “Ricardo, o rei valoroso da Inglaterra” (3.7.45-241). Assim os cidadãos e os oficiais civis de Londres, tão bem-intencionados como eles o são, permitem-se serem manipulados em sancionar uma devastadora violação da lei e dos costumes Ingleses. Como uma força coletiva eles são instáveis.

Em outras peças também, os cidadãos de Shakespeare são geralmente sensíveis e pacientes quando deixados por si mesmos, mas são aptos a tornarem-se preocupantemente irracionais em momentos de crise política. Os mercadores de Roma em *Júlio César* (1599) são homens de boa natureza e mesmo vivazmente espirituosos num primeiro momento, mas, sendo inocentes na adoração a seu herói César, eles são maleáveis nas mãos de um astucioso orador, Marco Antônio, depois do assassinato. A multidão em *Coriolano* (cerca de 1608) tem muitas queixas justas contra à aristocracia: o grão está sendo restrito num tempo de escassez alimentar, e Coriolano é impassível em seu arrogante desprezo pelos cidadãos. Eles são pacientes apesar do desdém dele, e estão dispostos a elegê-lo para o consulado. Porém eles são movidos à violência pelos porta-voz deles, os Tribunos. Mais uma vez, vemos que Shakespeare está pronto para mostrar simpatia pelos dois lados de um conflito político. Como em *2 Henrique VI*, os líderes políticos possuem a primeira responsabilidade em instigar à agitação popular. As peças de Shakespeare mostram entendimento das causas da agitação popular, enquanto que, ao mesmo tempo, toma uma visão obscura da ação política coletiva.

Uma preocupação associada nas peças de *Henrique VI* é que a guerra civil rapidamente espirala abaixo numa descontrolada violência e recíproca contra violência. *3 Henrique VI* é especialmente estruturada para representar no palco o doloroso conceito de olho por olho. Para vingar a morte do antigo Lancastre Clifford, no final de *2 Henrique VI*, o jovem Clifford assassina o Conde de Rutland, o filho mais novo de Ricardo Plantagenet (*3 Henrique VI*, 1.3.48), e então ajuda a Rainha Lancastriana sem remorso em esfaquear o capturado Plantagenet ele mesmo (1.4.61-178), colocando a cabeça cortada dele acima dos portões da sua cidade de York (2.2.1-3). Em retorno a essas atrocidades, o jovem Clifford é o próximo a sofrer retribuição: os filhos de Plantagenet tomam Clifford como prisioneiro na luta, torturando-o por seus crimes, e então erguem

sua cabeça na muralha de York no lugar da de seu pai (2.6.58-86). E assim continua. Os próprios nomes dos principais competidores ressaltam o sombrio negócio da reciprocidade. Conforme a viúva Rainha Margaret sumariza o horrendo relato em *Ricardo III*, como consequência da luta:

Eu tinha um Eduardo, até um Ricardo matá-lo;
Eu tinha um Harry, até um Ricardo matá-lo;
Tu tinhas um Eduardo, até um Ricardo matá-lo;
Tu tinhas um Ricardo, até um Ricardo matá-lo.
(4.4.40-3)

Isto é, o filho da Rainha Margaret, Eduardo, o príncipe da coroa Lancastre, foi assassinado por Ricardo de Gloucester, e então o marido dela, Henrique (Harry) VI, ao passo que a viúva Rainha Elizabeth, a quem Margaret está falando, perdeu seus dois filhos, Eduardo (Eduardo V) e Ricardo, pelas mãos de Ricardo de Gloucester. A Duquesa de York adiciona a essa lúgubre lista que ela também tinha um Ricardo, a saber, seu marido Plantagenet, e também um Rutland, seu filho mais novo, ambos assassinados, como vimos, por Margaret e seus apoiadores de Lancastre (44-5). A Rainha Margaret vê uma necessária justiça de vingança em todas essas mortes:

Teu Eduardo está morto, que matou meu Eduardo;
Teu outro Eduardo morto, para pagar meu Eduardo.
(4.4.63-4)

Em outras palavras, o Rei Eduardo IV morreu justamente por ter assassinado o Eduardo que era o príncipe da coroa de Lancastre, enquanto que Eduardo V (o “outro Eduardo) pagou com sua vida para igualar a conta pela morte do filho de Margaret, Eduardo.

Essa terrível reciprocidade é claramente apresentada como insana nessas peças. O Ricardo que se torna Ricardo III é pessoalmente responsável por muitas dessas mortes, e de fato, permanece ante nós como uma

personificação da violência civil. Ele é o tipo de governante maldoso que a Inglaterra trouxe para si por meio do intenso conflito interno. Ainda que seu papel nessa carnificina seja, em último caso, paradoxal e irônico. Apesar de Ricardo fazer o que ele faz por auto interesse monstruoso, e parecer brilhantemente bem-sucedido conforme manobra até o trono, seus assassinatos têm o efeito de punir àqueles que, na maioria das vezes, são culpados de ofensas castigáveis. Mesmo aqueles que morrem inocentemente, como os dois jovens filhos de Eduardo IV, podem ser vistos como vítimas sacrificiais que devem pagar à culpa coletiva de um país que temporariamente perdeu sua sanidade. Ademais, a violência que Ricardo encarna é um modo de apaziguar a competição pelo trono Inglês, tanto que quando o Conde de Richmond (isto é, Henrique Tudor) emerge como um requerente ao trono e à mão da filha de Eduardo IV, Elizabeth, quase nenhuma pessoa além de Ricardo III está em seu caminho. Sem seu conhecimento ou intenção, cada realização de Ricardo III torna-se um passo necessário para a chegada no poder de Henrique VII.

Historicamente, Ricardo III foi um rei mais valoroso do que Shakespeare o retratou; por outro lado, Henrique VII fez uso dos mesmos expedientes duros de Ricardo para afastar rivais problemáticos da sua disputada possessão da coroa. A difamação de Shakespeare a Ricardo III e sua quase santificação de Henrique VII cheira hoje a uma reescrita propagandística da história. Por mais desconfortável que seja para nós atribuir esse trabalho partidário ao maior autor da Inglaterra, precisamos considerar por quê a questão da legitimidade na grande mudança de regime de Ricardo III para Henrique VII, em 1485, teve uma importância abrasadora para a Rainha Elizabeth I e seu governo por volta de um século depois. Elizabeth repugnava a própria ideia de resistência violenta a qualquer monarca, não importando quão incapaz ou problemático aquele monarca possa ter sido. A relutância de Elizabeth de consentir com a execução de sua prima Mary Rainha dos Scots, em 1587, fez crescer o medo de Elizabeth na contenção de qualquer regicídio. Mary foi um ponto de disputa para os Católicos enquanto esteve viva e foi, por isso, uma constante ameaça à Elizabeth, mas esta continua a ser uma monarca adequadamente constituída. Uma homilia “Contra a Desobediência e a Teimosa Rebelião”, lida obrigatoriamente dos púlpitos Ingleses, pregava o perigo da sedição e as

virtudes da obediência passiva à regra do direito divino. Elizabeth não podia permitir exceções. Ainda havia o exemplo de seu próprio avô, Henrique Tudor, que, com somente uma mínima pretensão dinástica ao trono Inglês, desembarcou nas praias da Inglaterra do exterior e derrotou em batalha um rei ungido. Qualquer coisa que alguém possa pensar sobre as reivindicações dinásticas rivais dos Lancastres e dos Yorkistas, Ricardo III detinha uma linhagem em comparação com a qual aquela de Henrique Tudor era risível.

A única maneira de sair desse embaraço para o governo de Elizabeth era cobrindo a evidência histórica sob uma cortina de fumaça retórica. Os monarcas Tudor seriam rápidos em empregar historiadores revisionistas recontando histórias sobre o corcunda Ricardo e de ele ter nascido com um dente em sua cabeça; como Ricardo ele próprio fala, em *3 Henrique VI*, “A parteira surpreendeu-se e a mulher chorou, / “Ó, Jesus nos abençoe, ele nasceu com dentes!” / E então eu era, que plenamente significava / Que eu devia rosnar e morder e interpretar o cão” (5.6.74-7). Algumas das coisas que o histórico Ricardo fez para forjar sua elevação ao reinado no lugar de seu sobrinho, incluindo talvez o assassinato de seus dois jovens sobrinhos para eliminar rivais perigosos ao poder, tornou-o objeto de ataque de algumas difamações de caráter que se deram. *A Vida de Ricardo III* de Thomas More, incorporado nas *Crônicas* de Holinshed, baseava alguns de seus relatos em informações pessoalmente derivadas por More do Cardeal Morton, cuja casa More foi levado e que esteve presente em alguns eventos assim narrados. As distorções da verdade histórica são mais patentes na apresentação patrocinada pelos Tudor de Henrique VII. Suas mãos não eram mais limpas que àquelas de seu predecessor. A grande razão para a justificação histórica que se seguiu a sua chegada ao poder, é simplesmente que ele logrou êxito onde Ricardo falhou. Os Tudor tinham todas as razões para camuflar esse golpe de estado. O evento em si foi visto como um tipo de elevação espontânea da nação Inglesa a qual Henrique não era o planejador chefe. Sua organização precisou ser minimizada para que a ele não fosse atribuído o papel de regicida - o próprio precedente que Elizabeth mais temia. Henrique Tudor ele próprio precisava ser apresentado como moralmente adequado, temente a Deus, incorruptível, e capaz de liderança inspiracional. Esse é precisamente o retrato dele que temos em *Ricardo III*.

Artisticamente, o final de *Ricardo III* satisfaz um desígnio dramático, não somente para essa peça mas para a série de quatro peças como um todo. As ironias da história servem bem para moldar o encerramento para a narrativa inteira. A guerra civil é um pesadelo; a anarquia é uma ameaça constante; ambições pessoais egoístas podem soterrar um estado quando este é fracamente liderado; a vingança é uma espada de dois gumes que se volta contra si mesma na forma de violência recíproca infinita. Como é para um dramaturgo como Shakespeare fazer sentido artístico sobre o que pode tão facilmente tornar-se uma ladainha interminável de feitos bárbaros? Shakespeare precisa encontrar um significado na história e em sua arte, e ele o faz ao mostrar, com atraso mas definitivamente, como toda a carnificina das Guerras das Rosas detém um propósito significativo pelo qual seus perpetradores e vítimas estão ironicamente inconscientes. A carnificina produz um Ricardo III e então ela o descarta uma vez que o trabalho da punição destrutiva chega a um fim.

Em termos providenciais, Ricardo III pode ser caracterizado como um flagelo de Deus - isto é, o agente involuntário da Providência, carregando suas intenções de longo alcance as quais ele próprio é inconsciente. Essa leitura provê uma interessante resposta à questão do porquê tanto mal e sofrimento ocorrer em primeiro lugar. Se alguém adota uma leitura providencial da história, muito do mal e do sofrimento pode ser visto como a punição merecida de um povo que perdeu seu caminho espiritualmente. Muitos exemplos estavam disponíveis para Shakespeare e seus contemporâneos da história do Antigo Testamento, como por exemplo na explicação do porquê mesmo as pessoas escolhidas por Deus, quando adoram imagens douradas, incorrem em punição divina (Êxodo 32). O conceito reforça à ideia de obediência passiva: aqueles que desprezam o comando divino ao opor-se à força a um monarca legítimo convida e merece a cólera divina. Essa é a história da nação Inglesa, como relatada nas peças de *Henrique VI* e *Ricardo III*. Aqueles que sofrem nas mãos de Ricardo III livremente confessam os pecados que os levaram aos seus sofrimentos e punições. Eles veem propósitos em suas próprias tragédias, e respondem com remorso.

Ainda que a leitura de Shakespeare da história não seja massivamente providencial como foi uma vez assumida. Traçar os horrores da guerra civil

desde o desafio de Henrique Bolingbroke a Ricardo II e argumentar que tudo o que se segue é uma forma de vingança divina por aquele ato é impor um padrão muito coerente à série inteira. Suficientemente verdadeira, essa ideia encontra expressão em momentos chaves. O Bispo de Carlisle em *Ricardo II*, perplexo perante o sacrilégio de depor “a figura da majestade de Deus, / Seu capitão, intendente, deputado eleito, / Ungido, coroado, posicionado por muito anos”, profetiza eloquentemente que “O sangue dos Ingleses deve adubar o chão / E eras futuras gemem por esse ato falho” (4.1.126-39). Ele está claramente certo: muito sangue será derramado. Ele está certo mesmo no sentido que se Bolingbroke não tivesse deposto Ricardo II, a história teria tomado um rumo diferente; isso é uma verdade tão auto evidente e, ao mesmo tempo, tão hipotética em seus poderes preditivos que tornar-se essencialmente inútil. Bolingbroke depôs Ricardo, e o que se seguiu foi o que chamamos de história. Shakespeare parece confortável com as dimensões existenciais e seculares dessa ideia de história, enquanto que, ao mesmo tempo, permitindo que uma leitura providencial seja também plausível. A leitura providencial adequa-se a seus próprios propósitos artísticos, mesmo enquanto ela também conforma-se facilmente ao método oficial Tudor.

No sentido que a história parece oscilar para trás e para frente entre fortes e fracos reis, outra explicação torna-se disponível. Essa explicação parece abranger estritamente aos fatos, ao existencial: às vezes, sob um bom governante, as coisas vão bem; em outros tempos, quando um governante inepto e corrupto ocupa o trono, as coisas podem ir muito mal. Shakespeare tende a esquivar-se desse assunto em suas peças de história Inglesa, deixando a história falar por si só. Em suas peças Romanas, por outro lado, nas quais as ideias providenciais Cristãs não dizem nada, as vicissitudes de altos e baixos da ordem política parecem mais expostas. *Júlio César* é cheia de ironias, mas não do tipo providencial benigno que resgata à Inglaterra finalmente de seu pesadelo da guerra civil em *Ricardo III*. Em *Júlio César*, todas as intenções com espírito público de Brutus falham e voltam-se contra ele e sua causa. Ele toma parte no assassinato de Caesar para libertar Roma da tirania. O resultado é a violência da multidão descontrolada em Roma e uma sensível diminuição, sob Antonio e Octavius Caesar, das próprias liberdades pelas quais Brutus fez o que fez. O

próprio Caesar não é menos vítima de ironias: ele pensa a si mesmo como tão constante quanto a Estrela do Norte, “Inabalável no movimento” (3.1.71), e ainda sua suscetibilidade à adulação e à superstição incita-o a ir ao Capitólio mesmo no dia em que sua morte foi profetizada. Os amargos finais de *Coriolano* e de *Timão de Atenas* dão a nós uma impressão similar de eventos que cessam gradualmente sem esperança de recuperação. Os homens são às vezes seus próprios piores inimigos. É como se Shakespeare antecipasse a máxima de Karl Marx que os homens fazem suas próprias histórias, mas não a fazem sob circunstâncias de sua escolha (*O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte*, Capítulo 1). Conforme Shakespeare distancia-se da escrita de peças históricas e comédias românticas, por volta de 1599-1600, ele parece cada vez mais perplexo com as ironias da história que pode dar-se sem o controle humano ou divino.

Sobretudo, então, a filosofia política inserida nas peças de Shakespeare é complexa. Shakespeare enfatiza as ironias políticas e impasses que não produzirão soluções fáceis. (Se tivéssemos tempo, podíamos observar a mesma configuração em *Rei João*, a única peça de história Inglesa dos anos 1590 que, isolada cronologicamente como um relato da política do início do século treze, não é parte de nenhuma tetralogia de Shakespeare.) Ele com justiça reporta os argumentos políticos de todos os lados, emprestando seus impressionantes poderes como um poeta para a expressão de ideologias conflitantes. Sem dúvida como um resultado, sua lealdade foi reivindicada desde sempre por proponentes de tipos políticos competidores. Ele é o que podemos chamar de conservador? Ele aventa fortes argumentos a favor da monarquia estabilizada, porém, ele também vê com grande clareza a lógica do golpe de estado contra um governante incapaz ou tirânico. Ele é um defensor ou crítico da guerra? Ele concede ao Coro de *Henrique V* o enaltecer de Henrique na grande vitória sobre a França na batalha de Agincourt, e ainda não tem medo de nos mostrar as maquinações políticas fatuais que permeiam à decisão de Henrique em ir à guerra, e, em outro lugar, especialmente nas peças de *Henrique VI*, ele devastadoramente retrata os terrores do conflito civil. Ele é um elitista social ou um democrata? Ele dramatiza as danosas consequências da histeria popular, mas também nos mostra cidadãos ordinários que parecem ter melhores instintos

políticos que seus supostos cidadãos superiores. Ele pensa que o Príncipe Hal das peças *Henrique IV* beneficia-se de sua associação com Falstaff? Sim, talvez, até um ponto. A filosofia da história de Shakespeare é providencial ou Maquiaveliana, ou mesmo Marxista? Ideologias rivais estão abundantemente em jogo.

Isso não quer dizer que uma visão política compreensível é indiscernível. Uma abordagem pode considerar às mudanças de ênfase que manifestam-se conforme nos movemos do início dos anos 1590 para a obra de posteridade. As peças de *Henrique VI* e *Ricardo III* são mais abertas para interpretações providenciais do que as peças posteriores, mesmo se a visão providencial da história não seja de forma alguma a única maneira de entender as Guerras das Rosas. A justificação da chegada ao poder de *Henrique VII*, em *Ricardo III*, oferece uma defesa implícita da monarquia Tudor que parece, geralmente, menos qualificada que as ironias da história que encontramos na sequência posterior conhecida como *Henríade*. Quando Shakespeare persegue essas mesmas ironias da história em *Júlio César* e outras peças que se passam em tempos clássicos, a ausência da visão providencial Cristã o permite ver mais claramente do que antes como a história pode ser entendida em termos seculares e existenciais. Mesmo na *Henríade*, a governança pragmática tende à ganhar sobre as ideias cavaleirescas e antiquadas de honra. Shakespeare não precisa ser compreendido como apoiador de uma mudança tão grande na própria natureza da história, e, de fato, *Hamlet* (cerca de 1599-1601) pode ser lido em parte como um lamento pela passagem da antiga ordem, mas podemos pelo menos ver a consciência ampliada sobre a história em sua *Henríade* como integral a aquilo que quisemos dizer quando tentamos definir a filosofia política de Shakespeare. A natureza pragmática e cética da investigação será expandida nas peças que se seguirão, conforme Shakespeare volta-se cada vez mais para questões de controvérsia religiosa e dúvida filosófica.

4) Apresentar um Espelho à Natureza

As Ideias de Shakespeare sobre Escrita e Atuação

Um conjunto de ideias que Shakespeare precisava considerar, conforme aventurava-se com crescente audácia nos temas filosóficos do ceticismo e da dúvida, tem a ver com a natureza da poesia e do drama. Quais são os propósitos artísticos e morais da poesia e do drama, e como o poeta e o dramaturgo seguem suas funções de fornecedores da sabedoria moral? As declarações de Shakespeare acerca de seu ofício como escritor, ambos implícito e explícito, toma como dado que a poesia e o drama servem como importantes guias da conduta humana. Nessa hipótese, Shakespeare segue a linha dos teóricos antigos e da Renascença, de Aristóteles e Horácio a Philip Sidney e Ben Jonson. A ideia está no coração da *Defesa da Poesia* (1595) de Sidney: a poesia ultrapassa ambas a história e a filosofia, na visão de Sidney, pois ela ilumina poderosamente grandes verdades com apimentados exemplos, assim evitando à incapacitante particularidade da história por um lado e às insossas abstrações da filosofia por outro.

Para Shakespeare, o poder da arte é justamente tão importante para o dramaturgo e ator quanto o é para o poeta. O que significa dizer que a atuação é uma imitação da natureza? Por que a imitação desse tipo é tão importante para nós que pode afetar a vida das pessoas, para melhor ou pior? Quais estilos de atuação podem melhor alcançar à função do teatro de oferecer um espelho à natureza? Essas coisas parecem importar sobremaneira a Shakespeare, e particularmente quando ele escreve seus *Sonetos* e *Hamlet* (cerca de 1599-1601). Noções implícitas sobre a natureza da arte dramática são encontradas ao longo de todo o cânon, é claro, mas verbalizações explícitas estão especialmente em evidência por volta da virada do século. Os Sonetos são difíceis de serem datados individualmente, mas alguns sonetos-chaves são plausivelmente do final dos anos 1590 ou início dos 1600, e então também podemos assumir que Shakespeare esteve pensando sobre sua arte por algum tempo. É como se Shakespeare avaliasse cuidadosamente seu método artístico conforme ele deixa

de escrever comédias românticas e peças de história Inglesa para peças de gênero mais problemático, como *Tróilo e Créssida* (1601) e as grandes tragédias. De qualquer forma, esse parece um momento adequado para nós olharmos para a visão de Shakespeare de seu próprio ofício.

Apesar de Shakespeare nunca ter escrito um ensaio literário ou um prefácio para uma peça ou poema expressando suas visões sobre o que significa ser poeta e dramaturgo, e mesmo que nós não tenhamos nenhuma correspondência preservada sua ou arquivos de conversas literárias, podemos intuir muito das passagens em seus poemas e peças onde os tópicos da escrita e atuação aparecem. Como sempre, temos que ser cuidadosos em não atribuir a Shakespeare os pensamentos de seus personagens, mas podemos identificar posições que são colocadas em debate. Então, também, certos temas sobressaem de forma a sugerirem que eles são de alguma importância para seu autor.

Os Sonetos parecem profundamente interessados no fenômeno da fama alcançada pela escrita, e fama alcançada através de ser descrito por outrem. Essas são ideias comuns, que se voltam para o mundo clássico, então não se deve colocar muita ênfase na individualidade da visão, mas elas insistentemente se apresentam entre os temas centrais dos Sonetos. Um exemplo bem conhecido é o do Soneto 55:

Nem o mármore nem os dourados monumentos
De príncipes, devem sobreviver a esse poderoso verso
Mas você brilhará mais forte nesses conteúdos
Do que a não cuidada rocha empoeirada pelo lascivo tempo.

A melhor proteção contra a devastação do tempo, esquecimento, e a guerra, o poeta segue para nos assegurar, é a lembrança literária: “seu louvor deve ainda encontrar espaço / Mesmo nos olhos de toda posteridade / Que desgastará esse mundo até à danação final”. “Seu” aqui pode significar o jovem cavalheiro a quem os Sonetos são endereçados geralmente, e nós como leitores.

Vários dispositivos desse soneto são notáveis. O poeta louva os méritos da poesia sobre monumentos de rocha, que podem parecer duráveis mas são

de fato sujeitos à decomposição e abandono. Um problema com os monumentos de mármore é que eles são brevemente esquecidos, “empoeirado pelo lascivo tempo”, “não cuidado”, ou eles serão anulados e destruídos. A poesia, por outro lado, durará não somente por séculos mas para sempre. A guerra é emblemática dos processos os quais o declinante Tempo irá inevitavelmente “queimar / O registro vivo da sua memória” ao menos que ela seja redimida pela poesia. O poeta enfatiza repetidamente às vantagens da poesia para a pessoa assim celebrada: essa pessoa irá “viver nisso” até “o julgamento que te faz levantar”, isto é, até o dia do Juízo Final no fim do próprio tempo. Simultaneamente, o soneto implica que a poesia também irá immortalizar o autor. O soneto é reflexivo sobre si mesmo: conforme o lemos, lembramos das palavras de William Shakespeare e vemos nesse soneto uma demonstração de como, de fato, a poesia pode alcançar um tipo especial de imortalidade para quem o produz. O criador de sonetos está também implicitamente orgulhoso de um coleguismo entre poetas e amantes da poesia que podem desprezar “os dourados monumentos / de Príncipes”. As realizações de homens orgulhosos e poderosos (como Alexandre, ou Júlio César) inevitavelmente decaem, como também todas as coisas desse mundo ordinário. A poesia é de uma ordem maior. Ela compartilha com a religião a verdade eterna que pode rir com gentil desdém do mero mundano.

A poesia é uma defesa contra o envelhecimento, não num sentido de retardar o processo biológico, mas de ensinar-nos a colocar nossa confiança nos valores eternos do verdadeiro amor e amizade. Guardar-se contra o tempo que se aproxima com rapidez quando o caro amigo do poeta será, como o próprio poeta, “Com a mão injuriosa do Tempo esmagado e esgotado” e sua face cheia “Com linhas e rugas”, o poeta fortifica-se a si mesmo com a convicção que o Tempo “nunca cortará a memória / A beleza de meu doce amor”: “Sua beleza deve ser vista nestas brancas linhas, / E elas devem viver, tanto quanto ele nelas permanecerá verde” (Soneto 63). A poesia pode eternizar a beleza do tipo que não pode fenecer. Novamente, no Soneto 65, a resposta para o apavorante desafio posto pela “triste mortalidade”, contra a qual “o latão, nem a rocha, nem a terra, nem o mar ilimitado” podem resistir por muito, é a poesia, e a poesia somente. Nada pode impedir o “ligeiro passo” do tempo, “ao menos que esse

milagre tenha poder, / Que em tinta preta meu amor possa permanecer brilhante”. A ênfase na “tinta preta” em ambos os sonetos mostra a importância do tema paradoxalmente: a poesia é imortal, e ainda assim é criada por um mero mortal que escreve com uma substância fluida que parece quase uma sujeira. O ato físico de escrever, e o papel na qual as palavras aparecem, são efêmeros, mas as ideias e imagens contidas nessas palavras não o são.

Por toda a característica modéstia do poeta-falante sobre sua própria habilidade como poeta, ele não se envergonha perante o poder da poesia ela mesma e sua habilidade de conceder fama através da escrita. “Seu nome a partir de agora, vida imortal deve ter”, ele assegura a seu amigo, “Embora eu, uma vez que parta, todo o mundo deve morrer.” “Você ainda viverá - tal virtude tem minha pena - / Onde a respiração mais respira, mesmo nas bocas dos homens” (Soneto 81). Quando o poeta sente que seu gênio está declinando ou que ele está gastando seus esforços em “alguma música inútil”, ele implora à Musa para vir em sua assistência para o propósito maior de comemorar o amigo. O poeta fala a sua Musa como se ele, o poeta, fosse apenas um instrumento o qual a humilde pena é ensinada ambos “aptidão e argumentos” pelo poder e a “fúria” da inspiração. Somente à Musa, então, pode fazer o que a poesia deve fazer: “Dar a meu amor a fama, mais rápido que o Tempo desgasta à vida; / Então tu prevenirás sua foice e a desonesta faca” (Soneto 100).

O poeta-falante dos Sonetos é sensível às complexas relações entre arte e mero artifício. Como Sir Philip Sidney, em sua sequência de sonetos chamada *Astrophel and Stella*, o falante dos sonetos de Shakespeare recusa insistentemente em seguir as fracas convenções da prática de sonetos - as quais, por volta de 1590, atraíam muitos seguidores e imitadores. “Os olhos de minha amante não se parecem com o sol”, ele proclama, aludindo ao modo na qual muitos sonetos reiteram aquela comparação clichê. “O coral é muito mais vermelho do que o vermelho dos lábios dela.” Os seios dela não são brancos como a neve, o cabelo dela é crespo e negro, as bochechas não relembram rosas de damasco, a respiração dela não é perfumada, o discurso dela não é música, e a maneira dela de andar é mais mundana do que divina. Shakespeare está aqui satirizando não somente o desfile de imagens inertes e previsíveis, mas também às convenções do soneto em ostentar, ou catalogar os charmes de

uma dama, expressos como se eles fossem insígnias heráldicas. “E ainda, pelos céus, penso que meu amor é tão raro / Quanto qualquer dama desmentida com falsas comparações”, ele conclui (Soneto 130). A poesia deve evitar clichês porque eles degradam o tema, substituindo o vulgar e esperado por imagens que são frescas e persuasivas.

O conselho aqui é próximo àquele de Rosalinda, em *Como Gostais*, quando ela aconselha Orlando a abster-se das fórmulas vazias no cortejo, como por exemplo dizer que ele morrerá por amor se sua paixão não for retribuída. “Não, por fé, morra por procuração”, ela o aconselha. “O pobre mundo tem quase seis mil anos, e em todo esse tempo não houve qualquer homem que morreu, nomeadamente, por amor.” O exemplo dela inclui Tróilo, que “fez o que podia para morrer” de amor sem ter sucesso nessa empreitada, apesar de ele ser “um dos padrões do amor”, e Leandro, que morreu não por que estava doente de amor (como os “tolos cronistas daquela época” continuavam insistindo) mas porque teve câimbra enquanto nadava o Dardanelos para alcançar sua amada Hero de Sestos. “Essas são todas mentiras”, Rosalinda conclui (4.1.89-102). Orlando seria bem aconselhado em evitar o antiquado voto de amar “Sempre e um dia”. “Diga “um dia,”” sem o “sempre”, Rosalinda insiste (138-9). O amor necessita ser realístico em suas expectativas; assim também a poesia de amor. Julieta está com a mesma mente em *Romeu e Julieta* quando ela pede a Romeu não jurar “pela lua, a inconstante lua, / Que mensalmente altera-se em sua órbita circular, / Para que teu amor não se prove igualmente variável” (2.2.109-11). Como no Soneto 130, a ideia aponta para a necessidade de franqueza em ambos os relacionamentos humanos e na arte. Ao mesmo tempo, estamos constantemente conscientes, conforme lemos esse soneto ou qualquer outro, de como são estudadamente artificiais as convenções da escrita de sonetos, com suas formas de estrofes altamente estruturadas e o padrão de rima. A escrita precisa aprender a criar uma aura de genuinidade através do uso criativo da convenção poética.

Às vezes, o poeta-falante dos Sonetos é capaz de uma dolorosa auto-degradação em sua arte, ou ao menos em sua profissão. O Soneto 111 começa como se segue:

Ó, por mim, desprezas à Sorte,
A deusa culpada de meus malfeitos,
Que nada melhor proveu para minha vida
Do que meios públicos que procria maneiras públicas.
Então sobrevém que meu nome receba uma marca,
E quase de imediato minha natureza se subjuga
Ao que é objeto do trabalho, como à mão do tintureiro.

Se isso é ao menos em parte autobiográfico, ele parece sugerir que o poeta-falante lamenta às circunstâncias que o deixaram com pouca escolha além de colocar a si mesmo às vistas do público de uma forma que cria “maneiras públicas” em si mesmo e incorre em desgraça por algo vergonhoso e sujo, como o tintureiro o qual as mãos estão manchadas pela tinta que manipula. Isso pode referir-se à atuação, que é necessariamente pública, e que carrega com ela (naquela época e hoje) uma reputação de uma vida boêmia. Atuar, nessa visão, é algo aventureiro e descarado. O ator inspira sua plateia com sua habilidade na representação, enquanto que, ao mesmo tempo, faz uma exposição de si mesmo. Essas dolorosas contradições aplicam-se ao dramaturgo também? A própria natureza do escritor está em perigo de ser diminuída pelo meio no qual ele trabalha, nomeadamente, a linguagem da poesia e o mundo do teatro comercial? Quando o poeta-falante reclama a seu amigo, “Nossa, isso é verdade, fui de um lado para o outro / E fiz de mim mesmo uma mixórdia para o público” (Soneto 110), ele soa novamente a nota de auto-degradação ou mesmo de auto-abominação por uma profissão na qual o falante tem “Ferido meus próprios pensamentos, vendendo barato o que é mais querido”.

Ainda em outro lugar Shakespeare soa como se considerasse a atuação e a escrita de peças como as profissões mais nobres, e as mais capazes de oferecer a um mundo carente de perspectivas artísticas. Em nenhum lugar essa admiração é mais eloquentemente expressada que no conselho de Hamlet aos atores que visitaram Elsinore e que estão prestes à encenar às ordens de Hamlet. Evitar à atuação forçada, ele os adverte: “não ultrapassar a modéstia da natureza, porque o exagero é contrário aos propósitos da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará sendo, como que apresentar o espelho à

natureza, mostrar à virtude suas próprias feições, à ignomínia sua imagem a ao corpo e idade do tempo a impressão de sua forma.” (*Hamlet*, 3.2.19-24). Esses são objetivos morais elevados. O próprio propósito da mimésis, Hamlet parece argumentar, é instruir através da ilustração e do exemplo. O espelho da arte nos mostra o que somos: ele nos previne dos modelos negativos e encoraja à conduta virtuosa. Atores são “as crônicas abstratas e breves do tempo” (2.2.524). Essa não é uma visão redutiva ou utilitária da arte, porque a arte necessita ser eloquente e bela para inspirar o comportamento correto, mas essa visão parece desconcertada pela proposição que, em seu melhor, a arte tem uma função didática.

De fato, isso prova-se no presente exemplo. O propósito de Hamlet ao adicioná-lo em “O Assassinato de Gonzago” é de testar a consciência do Rei Claudio ao mostrá-lo uma representação do ato homicida que Hamlet acredita que Claudio cometeu. Ele ouviu “Aquela culpada criatura sentada perante uma peça / Sendo pela própria esperteza da cena / tão golpeado na alma que brevemente / Eles proclamaram suas malfeitorias” (2.2.590-3). Claudio responde como o esperado. Quando a performance de “O Assassinato de Gonzago” alcança o ponto crítico na qual o sobrinho do Rei, Luciano, está quase para aplicar veneno nos ouvidos de seu dormente tio, Cláudio não pode mais sustentar. Ele levanta-se e faz uma saída impetuosa, para a consternação de todos os presentes menos Horácio e Hamlet. Este, tendo preparado essa “peça ratoeira”, está agora pronto para “tomar à palavra do fantasma por mil quilos” (3.2.235, 258-85). Hamlet testou e verificou a verdade sobre o que o fantasma de seu pai disse sobre o assassinato do velho Hamlet pelo seu irmão. A sequência também confirmou em ação a teoria de Hamlet sobre a eficácia da arte dramática em despertar à consciência. “O Assassinato de Gonzago” mostra precisamente o que Hamlet queria dizer por apresentar “o espelho à natureza”. A ideia é profundamente idealística na sua visão da escrita: assim como a arte pode eternizar a fama, ela também pode mudar nossos corações e ajudar-nos a combater nossas próprias naturezas pecaminosas.

Esse alto propósito moral explica por que, na visão de Hamlet, a atuação deve “adquirir e gerar uma temperança que lhe dará sutileza”. Hamlet prossegue por um tempo em sua insistência que os atores não devem “bocejar” seus

discursos como se eles fossem os pregoeiros da cidade, ou ver o ar com suas mãos, ou “rasgar uma paixão aos farrapos, aos trapos, dividindo os ouvidos da plateia, que na maior parte não é capaz de nada exceto inexplicáveis shows de ignorância e barulho”. Eles precisam tomar cuidado para não exceder Herodes pelo discurso, ou fazer piadas inoportunas para que os “incompetentes riam” - uma falta que “não pode causar senão desgosto ao criterioso, e a censura deste deve constituir na vossa estima mais do que um teatro lotado pelos outros” (3.2.1-28). Especialmente os bobos devem evitar à tentação de improvisar alguma matéria frívola e então rir de sua própria tirada “a fim de fazer rir também certo tipo de néscios espectadores, conquanto nesse ínterim algum ponto importante da peça devesse ser valorizado” (39-43). A boa atuação tem como alvo a representação, o que alguém vê num espelho real, sem distorção. A reforma do estilo de atuação (36-8) é necessária para evitar os abusos da atuação incompetente, que são geralmente, um resultado combinado de mal gosto da parte de alguns espectadores, e a disposição da parte de muitos atores em prover para um apetite de paixões triviais e “turbulentas”.

A visão elevada de Hamlet da arte dramática, então, caminha lado a lado com uma visão intelectualmente aristocrática de que constitui um espectador adequadamente educado. Shakespeare ousa a conceder a Hamlet que se refira aos seus espectadores como “groundlings” - um termo empregado primeiramente por Shakespeare nesse sentido (e ainda em uso hoje) que descreve àqueles que estão no “pátio” de três lados do palco público do teatro Elisabetano. Muitos desses que ouviram o discurso de Hamlet na produção original em algum momento por volta de 1600 devem ter sido *groundlings* eles próprios, pelo menos no sentido prático. Hamlet está insultando-os? Mais provavelmente, ele está apelando para os melhores instintos críticos destes mandando-os juntar-se ao grupo seletivo daqueles que têm uma compreensão madura do que o drama deve sobretudo ser. Em todos os eventos, ele apela ao drama como arte elevada. O drama deve “Adequar à ação à palavra, a palavra à ação” (3.2.17-18). Esse conselho aplica-se ao dramaturgo, assim como aos atores os quais Hamlet está endereçando.

De uma maneira similarmente esotérica, Hamlet descreve aos atores um discurso dramático que ele ouviu uma vez. Ele nunca foi encenado, “ou se foi,

não mais que uma vez, eu me lembro, não agradou a milhões; era caviar ao público” - isto é, era um prato escolhido, muito elegante para os gostos plebeus vulgares (2.2.434-7). Novamente, Hamlet está confrontando seus espectadores que ficam próximos ao palco, ou ele os pede para medirem e elevarem seus próprios gostos na literatura dramática por esse alto padrão? Em qualquer caso, a peça foi, na própria visão de Hamlet e na visão de outros “os quais os julgamentos nessas matérias gritam sobre o meu”, uma excelente peça, “bem digerida nas cenas, realizada com tanta modéstia quanto sagacidade”, e com “nenhuma salada nas linhas para deixar o assunto temperado” ou alguma “matéria na frase que podia denunciar o autor da afetação” (437-43). Hamlet parece ter a intenção de enaltecer uma obra que era muito sofisticada para os espectadores ordinários; seu elogio é direcionado para os poucos escolhidos os quais os gostos impecáveis os autoriza a serem juízes do mérito literário. A peça que Hamlet relembra era tão intelectual, de fato, que ela falhou no palco se um dia foi montada - uma descrição que estranhamente adequa-se à história de *Tróilo e Créssida* de Shakespeare, com sua sinopse de publicação em 1609 fazendo propaganda da obra como “nunca obsoleta com o palco, nunca aplaudida pelas garras e palmas dos vulgares, e ainda passando totalmente pelas palmas cômicas” (mesmo que outra versão da peça, na página-título do quarto de 1609, declare que ela foi “atuada pelos Servos da Majestade do Rei no Globe”) Por que essa insistência no refinamento intelectual às custas do entretenimento teatral popular? O relato que Hamlet acaba de receber de Rosencrantz e Guildenstern, sobre uma guerra de poetas na qual as companhias de atuação de adultos estão perdendo espaço para companhias de meninos atores, aparentemente com referência à cena teatral de Londres por volta de 1600-1, e aparecendo apenas no texto do Fólio de *Hamlet* (2.2.338-62), adiciona à sensibilidade de Hamlet que o teatro tem uma séria obrigação de manter o maior padrão possível de excelência artística.

A amostra de Hamlet de alta arte dramática está no assassinato do Rei Príamo de Troia pelo Grego Pyrrhus (ou Neoptolemus), filho de Aquiles, e o grito apaixonado da Rainha Hécuba “Quando ela vê Pyrrhus fazer o esporte malicioso / De picar com sua espada os membros de seu marido” (2.2.450-518). A passagem é deliberadamente clássica, sendo derivada no principal da descrição

de Virgílio da queima de Troia na *Eneida*, Livro II. Ela pode também fazer uma amarga homenagem à *Dido, Rainha de Cartago*, uma peça escrita por Christopher Marlowe em colaboração com Thomas Nashe em algum momento antes da morte de Marlowe em 1593. A peça evoca nostalgia por um mundo passado de tragédia clássica, em sua dramatização de um mito sempre recontado, sua dicção poética e o verso branco cuidadosamente controlado, suas longas frases que relembram Sêneca e as sentenciosas moralizações, seus focos em momentos de intensa paixão trágica, seus pronunciamentos estoicos sobre a Fortuna, e seu reconhecimento da presença dos deuses. Seu recital na ocasião presente desagrade Polônio como “muito longa”, assim dando a Hamlet uma outra oportunidade de expressar sua preferência por auditores com um gosto educado; como ele diz sobre Polônio aos atores, “Ele é para uma dança, ou uma fábula obscena, senão dorme” (2.2.498-501). O estilo arcaico usado para descrever o triste destino de Príamo e Hécuba não é o idioma usual de Shakespeare, de fato, mas ele habilidosamente serve um propósito dramático de definir o gosto de Hamlet como qualquer coisa exceto inculto.

Podemos ouvir a própria voz de Shakespeare escondendo-se por detrás de Hamlet? O compromisso vivaz de reforma do teatro, o sólido conselho sobre adequar à ação à palavra, etc., soam tão irrepreensíveis e consideravelmente verdadeiros que nós somos tentados a ver Hamlet como um tipo de porta-voz do autor. O apelo para audiências sofisticadas é talvez consistente com os objetivos da companhia de atuação de Shakespeare, cujos valorosos convites para atuar na corte, e que conforme passava-se a primeira década do século dezessete escolhia cada vez mais atuar *indoor*, no Teatro Blackfriars, perante audiências cortesãs e sofisticadas. Ao mesmo tempo, parte do gênio de Shakespeare era, e é, que ele sabia como agradar dos reis aos bobos. O discurso em *Hamlet* sobre os propósitos e estilos artísticos da arte dramática deve, talvez, ser considerado na luz do debate na qual Hamlet é um falante particularmente eloquente.

Geralmente, Shakespeare teve a reputação, em seus próprios dias e nas gerações futuras, de ser um escritor de viés mais popular e romântico, do que o estilo preferido pelos neoclassicistas na Inglaterra e no Continente, especialmente em França e Itália. Apesar de Shakespeare não expor suas próprias preferências em muitas palavras, sua prática literária confirma à

impressão geral. Ele não mostra consistente consideração pelas chamadas unidades de tempo, lugar e ação, que eram partes tão essenciais da tradição crítica neo-Aristotélica. *A Comédia dos Erros* (cerca de 1589-94), certamente, segue uma estrutura de cinco atos como aquela de sua principal fonte, o *Menaechmi* de Plauto, ou *Gêmeos*. Sua ação ocorre principalmente dentro ou perto da casa de Antífolo de Éfeso, assim como numa rua e um monastério próximo. Os Cortesãos habitam na vizinhança. Uma entrada “da baía” (4.1.84) e saída “para o monastério” e “para a Abadessa” (5.1.37,282) reforçam à impressão da localização de uma rua simples na cidade de Éfeso. A última ação dura somente um dia; o enredo é simples. Shakespeare evidentemente foi um aprendiz da tradição clássica nesta peça primitiva. Ele certamente sabia o que eram as unidades. Ele seguiu-as bem na *A Tempestade*, o coroamento de sua carreira com um dramaturgo em 1611 ou perto disso. Sua ação é limitada à ilha e a algo menos do que os “dois dias” os quais Próspero promete libertar Ariel (1.2.301-2, 424-5); aparentemente, a história inteira desdobra-se em aproximadamente “três horas” (5.1.136, 188, e 225; veja também 1.2.241 e 5.1.4-5). A história do que se deu por volta de “doze anos” atrás em Milão (1.2.53), quando Miranda era um bebê, é contada em estilo neoclássico adequado para um *flashback*. De fato, *A Tempestade* usa enredos múltiplos, especialmente em seu ridiculamente cômico subenredo da conspiração de Calibã, Stéfano e Trínculo, mas o todo continua graciosamente unificado.

Por outro lado, *Antônio e Cleópatra* (1606-7) move-se por todo o Mediterrâneo médio e oriental, de Roma ao Egito e novamente de volta, assim como para Medina na Sicília (2.1), Misenum, perto de Nápoles, no sul da Itália (2.6), um local no Oriente Médio perto do nordeste do Irã dos tempos modernos (3.1), Atenas (3.4) e Actium, no noroeste da costa da Grécia (3.7-10). Nem todas essas localidades são nomeadas especificamente na peça, mas os grandes movimentos geográficos são essenciais à história. A passagem do tempo, apesar de não registrado em datas específicas, estende-se do encontro de Antônio e Cleópatra no Rio Cydnus no sudeste da moderna Turquia, em 41 a.C, até a derrota deles na batalha de Actium, em 31 a.C, e a morte de ambos no Egito no próximo ano. A peça é composta por quarenta e três cenas separadas, se por “cenas” queremos dizer de sequências de ação marcadas por um palco

sem elementos cênicos. Algumas, durante a batalha de Actium, são breves. Algumas das peças históricas de Shakespeare não são menos épicas em suas reviravoltas cronológicas. As três peças sobre Henrique VI estendem-se cumulativamente da morte de Henrique V em 1422 àquela de Henrique VI em 1471, e move-se por toda Inglaterra e França; somente em 1 Henrique VI, a ação ocorre em Orleans, Auvergne, Rouen, Paris, Bordeaux, Angiers e Anjou, assim como em Londres e Westminster. A multiplicidade da ação é uma marca registrada das peças históricas.

Mesmo nas tragédias organizadas mais concisamente, tempo e localidade não obedecem às restrições neoclássicas. O enredo de *Hamlet* deve dar tempo para Hamlet ser posto num navio rumo à Inglaterra, evadir seus acompanhantes ao embarcar num navio pirata durante a luta do ataque dos piratas, e fazer seu caminho de volta à corte Dinamarquesa depois de ter trocado às instruções do pacote diplomático de Rosencrantz e Guildenstern, que seguem seu caminho à Inglaterra (4.6.15-29, 5.2.12-25). *Otelo* muda a localização de Veneza, no ato 1, para Cyprus até o final da ação - uma impropriedade dramática de acordo com a prática neoclássica que Giuseppe Verdi resolveu em seu *Otello* (1887) ao começar sua ópera em Cyprus, muito como John Dryden tornou clássica sua versão de *Antônio e Cleópatra*, intitulada *Tudo por Amor* (1678), ao localizar a peça inteira no Egito e contando toda a história anterior através das recordações dos personagens. *Rei Lear* move-se da corte Inglesa para à Escócia (Albany) e então para Gloucestershire e Dover, num período de alguns meses pelo menos e com o emprego (raro na tragédia) de um enredo duplo. A ação de *Macbeth* deve dar tempo, seguindo o assassinato de Duncan, para a desafeição crescer perante o cada vez mais tirânico reinado de Macbeth e para um exército de resistência organizar-se com suporte Inglês.

Um motivo geográfico comum das comédias românticas é uma jornada, usualmente de alguma civilização central para um mundo silvestre ou mágico, onde estranhas transformações podem ocorrer. Os jovens amantes de *Sonho de uma Noite de Verão* escapam da dura lei Ateniese para a floresta ou bosques, onde permanecem fascinados pela mágica das fadas até à ação final na corte do Duque Teseu. *Os Dois Cavalheiros de Verona* oscila entre Verona, Milão e uma floresta em Mântua repleta de salteadores. Rosalinda e Célia, em *Como*

Gostais, escolhem o banimento da corte hostil do Duque Frederick a uma mais amigável Floresta de Arden, que pode ser localizada em França (Ardenne), ou em Warwickshire, ou em um mundo da imaginação do artista. Bassânio, em *O Mercador de Veneza*, viaja do mundo legalista de Veneza para Belmont, que o próprio nome indica uma beleza quieta e um retiro do mundo Veneziano do conflito comercial. Essas são jornadas para o que Northrop Frye rotulou como o “mundo verde” da comédia romântica shakespeariana. As relocações geográficas trazem consigo uma perspectiva visionária do mundo das fadas, pastores, goblins e até mesmo monstros. Os últimos romances de Shakespeare retornam enfaticamente ao motivo da jornada imaginativa: *Péricles* perambula por todo o Mediterrâneo, *Cimbelino* viaja da Inglaterra para Roma e ao montanhoso Gales e *O Conto do Inverno* move-se da Sicília ao fantasioso mundo pastoral da Boêmia. Mesmo *A Tempestade*, apesar de localizada por toda a ilha, encarna essa mesma jornada numa narrativa que justapõe o sombrio mundo político de Milão e Nápoles com uma ilha desabitada existente apenas na imaginação do artista nessa peça.

Uma forma de ganhar uma perspectiva na jovial desconsideração de Shakespeare pelas unidades clássicas é compará-lo com Ben Jonson, e com o que Jonson falou sobre Shakespeare. Apesar de Shakespeare não falar nada para os arquivos, Jonson raramente é silencioso perante Shakespeare. Podemos reconstruir uma conversa entre esses dois homens à partir das várias notas de Jonson e das não expressas mas implicadas persuasões literárias de Shakespeare, como vistas em suas obras? Jonson era o mais novo dos dois, nascido em 1572, oito anos depois de Shakespeare. Jonson sobreviveu a Shakespeare vinte e dois anos, morrendo em 1637. Jonson assim tem uma ampla oportunidade de refletir sobre as realizações de Shakespeare como um dramaturgo e poeta. Ademais, Jonson clamou para si o papel de principal crítico literário e erudito da Inglaterra. Suas conversas com William Drummond of Hawthornden em 1618 são apimentadas com pronunciamentos sobre escritores da Inglaterra, incluindo Sir Philip Sidney, Edmund Spenser, Samuel Daniel, Michael Drayton, John Donne e Shakespeare. Nos materiais introdutórios a suas próprias peças e em outros escritos, Jonson enunciou uma abrangente teoria

neoclássica para julgar às realizações literárias de sua geração. Ele próprio era instruído em Latim e apenas numa extensão menor em Grego.

O mais generoso elogio de Jonson a Shakespeare como um escritor está em seu tributo “À memória de meu querido, o autor, Mr. William Shakespeare, e o que ele nos deixou”, publicado na primeira edição completa das peças de Shakespeare, o chamado Primeiro Fólho, em 1623. Jonson livremente confessa que os escritos de Shakespeare “são tais / Que nenhum homem ou musa pode elogiar muito”. Shakespeare é a “alma da época”, “O aplauso, deleite, a maravilha de nosso palco”. Jonson não irá alojar Shakespeare mesmo entre os maiores poetas da Inglaterra, nomeadamente Chaucer, Spenser e Francis Beaumont; Shakespeare está só numa categoria. Ele é “um monumento sem uma tumba”, isto é, não precisando de nenhum monumento funeral para garantir sua imortalidade, pois sua grandeza irá resistir “enquanto seu livro viver / E nós tivermos argúcia para ler e elogios para dar”. Em seus escritos Shakespeare de longe supera John Lyly ou o “esportivo Kyd” ou “a poderosa linha de Marlowe”. Para aumentar o padrão de comparação ainda mais, Jonson compara Shakespeare favoravelmente, como um escritor de tragédia, com os tragediógrafos gregos Ésquilo, Eurípides e Sófocles, e também com os romanos Marcus Pacuvius (cerca de 220-130 a.C), Lucius Accius (170-cerca de 86 a.C, um mais jovem contemporâneo de Pacuvius) e “ele morto de Cordova”, isto é, Sêneca, o Jovem (cerca de 4 a.C à 65 d.C), o mais conhecido dos dramaturgos Latinos trágicos na Renascença Inglesa. Para a comédia, Jonson tem um elogio ainda maior; Shakespeare não tem paralelos. “Deixe tu sozinho, na comparação / De tudo o que a insolente Grécia ou a arrogante Roma / Produziu, ou desde que das cinzas delas vem.” Mesmo o melhor dos escritores cômicos antigos, o Grego Aristófanes e os Romanos Terêncio e Plauto, não agradam mais plateias, mas estão “antiquados e abandonados” depois do fenomenal sucesso de Shakespeare. O Shakespeare de Jonson é assim “não de uma época, mas para todo o tempo”, o “Doce Cisne de Avon” que será exaltado como uma constelação celeste, brilhando como a “estrela dos poetas”, brilhando “influência” para “reprender ou encorajar o exausto palco”.

Por todo esse fervor no elogio, e sua nota de hipérbole que é apropriada a um poema comemorando alguém que está agora morto e definitivamente

publicado, essa apreciação por Jonson está escrita de um ponto de vista neoclássico e, às vezes, crítico. Jonson ele mesmo está extraordinariamente presente no poema como um ditador literário. Ele aceita como sua a tarefa de julgar Shakespeare no rol dos grandes escritores da antiguidade e do presente. O cânon é intelectual e clássico. Implicamente, Jonson parece maravilhar-se com o fenômeno de um escritor de Stratford-upon-Avon, o “Cisne de Avon”, que não apenas despontou entre a classe dos imortais mas os superou a todos, pelo menos na comédia. A observação é, ao mesmo tempo, uma marca de orgulho nas realizações da Inglaterra ao rivalizar os antigos (Triunfo, minha Bretanha, você tem um para mostrar / O qual todas as cenas da Europa mostrarão homenagem”) e um reconhecimento que a Inglaterra tem tido um caminho árduo para alcançar seus competidores. Jonson exhibe sua própria cultura ao citar antigos dramaturgos que somente os eruditos conheceriam alguma coisa. Mesmo os escritores trágicos Gregos eram pouco conhecidos ou traduzidos na Inglaterra da Renascença, e Shakespeare quase certamente não os leu. Nem ele se refere a Pacuvius ou Accius. Mesmo o mais conhecido Sêneca pode ter alcançado a ele principalmente através das peças de Thomas Kyd e outros dramaturgos do palco popular; a única menção a Sêneca em toda a obra de Shakespeare é encontrada na expressão tola de Polônio que “Sêneca não poderia ser tão pesado, nem Plauto tão leve” (*Hamlet*, 2.2.400-1). As duas referências de Shakespeare a Aristóteles referem-se a escritos sobre ética e filosofia moral (*A Megera Domada*, 1.1.32, e *Tróilo e Créssida*, 2.2.166-7); nenhuma evidência aponta que ele tenha lido à *Poética*.

O poema comemorativo de Jonson é, assim, dirigido por um homem de imensa erudição para um que foi de algum modo autodidata, sem treinamento clássico. Jonson não consegue conter-se de observar que Shakespeare tinha um “pequeno Latim e menos Grego”; esse fato torna suas realizações como poeta e dramaturgo ainda mais surpreendentes. A observação também chama a atenção ao fato que Jonson ele próprio tinha em abundância o Latim e o Grego. Mesmo a concessão de Jonson que Shakespeare não era um mero filho da Natureza, ressalta o ponto que Shakespeare teve que aprender seu ofício pela aplicação diligente, como todo bom escritor deve fazer: “ele / Que deseja escrever uma linha viva deve suar” com vistas a “atingir o segundo calor / Sobre

a bigorna das Musas”. Jonson insiste que “um bom poeta é feito, assim como nasce”. Jonson era sensível à acusação que ele trabalhou tão diligentemente em seus escritos; por isso que o Prólogo de seu *Volpone* (1605-6) é rápido em observar “É sabido que em cinco semanas o escreveu / Com suas próprias mãos” (16-17). Shakespeare, contrariamente, tinha uma reputação do fluxo fácil de sua escrita (veja abaixo). Adequadamente, Jonson faz um esforço consciente no poema comemorativo do Fólho para rerepresentar Shakespeare o máximo que pode como seu [Jonson] próprio modelo de verdadeiro poeta.

O poema de Jonson reconhece somente dois tipos de drama: tragédia e comédia. O ator trágico pisa o palco com sua “bota” (o “coturno”) ou uma bota de amarras alcançando o meio ou mais até o joelho, simbolizando a alta seriedade do drama que retira suas linhas de histórias das lendas míticas sobre os azares dos príncipes. O ator cômico usa a “meia”, um sapato baixo ou sandália simbolizando o baixo status da comédia e seu engajamento com o burlesco do dia a dia dos plebeus. (O gênero conhecido como a peça Sátira não ocupa lugar nessa classificação dual.) Historicamente, a distinção entre os dois gêneros de drama foi plenamente delineada no palco clássico antigo: comédias, com seus coros de talvez vinte e quatro membros e uma estrutura episódica característica, eram apresentadas em Atenas em festivais da grande Dionysia e à Lenaea, enquanto as tragédias empregavam um coro menor e uma estrutura de performance mais firmemente organizada, também para a grande Dionysia e à Lenaea, porém como eventos separados. Os prêmios iam para a melhor comédia e para a melhor tragédia. Essa codificação das categorias continuou nos escritos de Aristóteles e da tradição Aristotélica. Jonson mede e elogia as realizações de Shakespeare nesses termos duais. A divisão em dois gêneros era comum na Renascença. Francis Meres, em seu *Palladis Tamia*, 1598, elogia Shakespeare como segue: “Como Plauto e Sêneca são considerados os melhores da comédia e tragédia entre os Latinos, assim Shakespeare entre os Ingleses é o mais excelente em ambos os tipos para o palco.”

Mas esse sistema classificatório adequa-se ao cânon de Shakespeare? Na taxonomia de Meres, as peças sobre *Henrique VI* são listadas como tragédias, assim como *Ricardo II*, *Ricardo III* e *Rei João*. Há explicação para o caso dessas três últimas peças serem classificadas como tragédias, certamente:

Ricardo II era chamada “*A Tragédia do Rei Ricardo o segundo*” em sua folha de rosto de 1597 e *Ricardo III* era similarmemente intitulado quando foi pela primeira vez publicada no mesmo ano, apesar de também encontrarmos títulos no Fólho como: “*A Vida e Morte de Ricardo o Segundo*” e “*A Vida e Morte de Rei João*” que coloca mais ênfase na natureza inconclusiva da história. *Ricardo II* é sobre a queda de Ricardo, mas é também sobre a elevação de Henrique Bolingbroke, Rei Henrique IV. As peças sobre *Henrique IV* desafiam à classificação bipartida da tradição clássica ainda mais inquisitivamente. Em quarto elas eram conhecidas como “*A História de Henrique o Quarto*” e “*A Segunda Parte de Henrique o Quarto*” em 1598 e 1600; no Fólho de 1623 a primeira parte é chamada “*A Primeira Parte de Rei Henrique o Quarto*”. Hotspur claramente morre naquela peça, mas, ao todo, a história é uma de sucesso para Henrique IV e para seu filho, o futuro Henrique V. Mesmo Falstaff é bem-sucedido na conclusão de 1 Henrique IV, e a peça ela própria contém algumas das melhores escritas cômicas de Shakespeare.

O Fólho de 1623 está dividido em três grupos: não comédias e tragédias, mas comédias, histórias e tragédias. Dez peças de um total de trinta e seis pertencem a um grupo chamado histórias. Cumulativamente, elas dramatizam a história da Inglaterra durante o reinado de Rei João, no início do século treze, e então continuamente do reinado de Ricardo II no final do século catorze até o reinado de Henrique VIII e o nascimento da futura Rainha Elizabeth em 1533. O que é a peça histórica como um tipo de gênero? Em um sentido seu significado parece claro o suficiente no “Catálogo” do Fólho, ou no índice: essas dez peças são todas sobre história Inglesa. Rei João, o monarca menos conectado com os outros cronologicamente, presumivelmente capturou à atenção de Shakespeare por causa da ambiguidade da reivindicação de João ao trono Inglês e por causa de suas disputas com a igreja Católica; as outras nove peças contam à história da Inglaterra durante as guerras civis que eventualmente levaram ao estabelecimento da dinastia Tudor. Mas o que isso diz sobre gênero? O que é a peça histórica estruturalmente e formalmente? Por que *Macbeth* e *Rei Lear* não são classificadas como peças históricas? Ambas lidam com reis da história Britânica ou de história lendária. O que significa que algumas peças de história Inglesa possam ser classificadas como comédias e outras como tragédias?

A peça de história Inglesa, então, é uma anomalia em termos das definições clássicas de gêneros dramáticos. Ela também representa uma das maiores realizações de Shakespeare. Ele teve um importante papel ao inventar o gênero, apesar de conhecer e fazer uso de alguns poucos experimentos anteriores de outros artistas, incluindo o anônimo *As Famosas Vitórias de Henrique V* (1583-8) e *O Turbulento Reinado de Rei João* (cerca de 1587-91). Ele foi claramente o praticante principal na escrita de peças de história Inglesa ao longo dos anos 1590. Sua abordagem no que constitui uma peça de história Inglesa é inteiramente pragmática. Ele escreveu essas peças como sequências; a forma e o conteúdo desenvolveram-se conforme ele avançava. Quando ele começou a escrever sobre Henrique IV e seu filho, ele pode ter planejado uma peça única até à morte do pai; se assim o foi, ele mudou de ideia conforme a escrevia, descobrindo que ele tinha muito o que dizer sobre Falstaff e Hal, e assim temos a história de Henrique IV em duas partes. A tradição conta que ele tirou um tempo para escrever uma peça (*As Alegres Comadres de Windsor*) sobre Falstaff apaixonado, por ordem da Rainha Elizabeth; disso não podemos ter certeza, mas ela assevera à reputação que Shakespeare detinha como improvisador. Ele parece que não teve compulsão em observar os gêneros da tradição clássica, tanto quanto não sentiu-se constrangido pelas chamadas unidades de tempo, lugar e ação. Uma peça bem-sucedida para ele parece ter sido qualquer coisa que funcionasse no palco para uma plateia.

Quando Polônio anuncia a Hamlet que chegaram atores à Elsinore, ele os elogia pelos muitos gêneros os quais eles distinguem-se. Eles são, Polônio diz, “Os melhores atores do mundo, tanto para tragédia, comédia, história, pastoral, pastoral-cômica, histórico-pastoral, trágica-histórica, trágica-cômica-histórica-pastoral, cena indivisível ou poema ilimitado” (*Hamlet*, 2.2.396-400). Shakespeare está rindo de si mesmo? Notamos que a lista começa com “tragédia, comédia, história”, as três categorias que serão posteriormente empregadas na publicação do Fólho de 1623. Ambas “pastoral” e “pastoral-cômica” são termos que podem ser aplicados a *Como Gostais* ou *O Conto de Inverno*. “Trágica-histórica” adequadamente descreve peças como *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra* que perfazem grandes tragédias da história. Se “cena indivisível” significa uma peça que observa à unidade de lugar, então *A Comédia*

dos Erros e *A Tempestade*, entre outras, adequam-se à descrição. Se “poema ilimitado” refere-se às peças que desconsideram às unidades de tempo e lugar, os exemplos no cânon de Shakespeare são quase - bem - ilimitados. Polônio é um mau crítico literário para fiarmo-nos em comentários perspicazes, mas sua miscelânea de categorias dramáticas parece instrutiva quando pensamos sobre os tipos do drama shakespeariano.

O rótulo “comédia” cobre um grande número de bênçãos. A comédia romântica sobre jovens apaixonados e suas estranhas aventuras errantes é matéria prima para as peças que Shakespeare estava escrevendo nos anos 1590; mas então, por volta do tempo de *Hamlet*, encontramos uma configuração de peças tão visivelmente discrepantes das normas da comédia romântica, que os críticos procuraram novos rótulos. O nome que mais prevalece para essas novas formas de comédias hoje é “comédia problema” ou “peça problema”. *Medida por Medida* (1603-4) descreve-nos uma Viena tão desorientada na devassidão sexual que o Duque ausenta-se da cidade, deixando no comando um deputado, Ângelo, que logo descobre que sua própria lascívia furiosa por uma jovem mulher determinada em ingressar num convento (Isabella) é tão ingovernável que ele a ameaça com a execução de seu irmão Cláudio com uma acusação por fornicção ao menos que ela consinta em fazer sexo com o deputado. A aparente concordância dela toma forma ao substituí-la por uma mulher que Ângelo havia rompido alguns anos atrás. Esse “truque da cama” resolve o problema, mas a um custo de meios eticamente duvidosos. Várias cenas da peça passam-se na prisão. Entre os mais altivos personagens estão os alcoviteiros, as meretrizes e clientes do antro criminoso de Viena. Mesmo os casamentos no final são bizarros.

Assim é o caso também em *Tudo Está Bem Quando Termina Bem* (cerca de 1601-5). Essa peça apresenta um jovem aristocrata, Bertram, que, desdenhosamente relutante em obedecer à ordem do Rei para que se case com uma jovem mulher de uma classe social inferior (Helena), que salvou a vida do Rei, foge para as guerras na companhia de um interessante malandro chamado Parolles. Helena, como Isabella em *Medida por Medida*, é motivada pelo expediente eticamente duvidoso do truque da cama: quando Bertram persegue a filha de uma viúva durante sua campanha militar em Florença, Helena arranja

com a viúva para tomar o lugar da filha (Diana) na noite do planejado acordo sexual secreto. Bertram aprende uma lição sobre a obrigação que os homens devem sentir ao reconhecerem às consequências de suas agressões sexuais, e tudo termina bem, como o título da peça promete, mas não sem ter levantado questões problemáticas sobre a falha humana. Como uma comédia a peça é incomum, pela atenção simpática que dá a figuras mais velhas como a mãe de Bertram e “um velho senhor” chamado Lafew, que repetidamente expressam seus desapontamentos com as pessoas jovens e especialmente com jovens homens. Essa não é uma comédia sobre os inebriantes prazeres e riscos do amor jovem.

Ambas *Medida por Medida* e *Bem Está* estão incluídas entre as comédias no Fólho de 1623, desse modo expandindo nosso conhecimento do que Shakespeare poderia ter incluído sob aquele termo flexível. *Tróilo e Créssida* quebra o molde inteiramente. Seu local no Fólho de 1623 é inteiramente anômalo: ela está entre as histórias e as tragédias, quase inteiramente sem paginação, e não é listada no “Catálogo” ou índice. Evidentemente sua inclusão na impressão foi posterior, depois de uma tentativa abortada de imprimi-la depois de *Romeu e Julieta*, que a colocaria entre as tragédias. A peça é discutivelmente comédia ou história ou tragédia, ou todas as anteriores. É uma comédia sombria, no espírito de suas companheiras “peças problemas”, apresentando um par de amantes o qual o breve caso termina abruptamente por causa de uma guerra absurda entre Gregos e Troianos e pelas falhas dos próprios amantes. É uma peça histórica pois faz a crônica da mais famosa - e infame - guerra da história. É uma tragédia em sua dramatização das mortes de Pátroclo e especialmente Heitor. Sobretudo, talvez, é uma sátira. Suas vozes córicas, especialmente àquelas de Pândaro e Tersites, aponta-nos em tom malicioso como “a lascívia come-se a si mesma” (5.4.35). Como Tersites diz, como forma de sarcástica caracterização da guerra, “Todo o argumento é uma meretriz e um corno, uma boa disputa para atrair invejosas facções e sangrar até a morte” (2.3.71-3). *Tróilo e Créssida* parece não ter sido um sucesso no palco de seus próprios dias, o que é bem possível, pois foi percebida como muito vanguardista.

As últimas comédias de Shakespeare estendem ainda mais os limites do que aquele termo pode significar. *Péricles* (cerca de 1606-8) não foi incluída no

Fólio de 1623, talvez porque os editores sensivelmente consideravam-na parte romance e parte tragicomédia: “romance” no sentido que ela toma seu herói de muitas aventuras “românticas” do tipo das encontradas em várias fábulas de viagens para terras longínquas, terminando finalmente em reunião com os familiares, e “tragicomédia” no sentido de uma mistura de elementos trágicos e cômicos. Do lado trágico há a aparente morte da esposa de Péricles, Thaísa e os encontros ameaçadores de sua filha Marina com madrastas perversas, piratas e cafetões; do lado cômico estão as deliciosas cenas de bordéis e os momentos de afetuosa felicidade quando pai, filha e esposa finalmente estão juntos novamente.

Cimbelino (cerca de 1608) é discutivelmente outra tragicomédia, tão próxima à tragédia, de fato, que os editores do Fólio de 1623 decidiram imprimi-la entre as tragédias, como a última peça do volume. É possível ver o porquê de os editores a colocarem ali. Não somente é uma peça muito grande, em terceiro lugar após *Hamlet* e *Ricardo III*, e passa-se numa Bretanha mítica e pré-histórica no viés de *Rei Lear*. Como *Otelo*, habita por algum tempo nas agonias do ciúme sexual. O impetuoso ciúme de Póstumo Leonato na aparente infidelidade de sua esposa Imogênia, e então o remorso suicida dele ao supor que foi bem-sucedido em tê-la assassinado, são as matérias do drama trágico do qual ele é salvo somente pelo auxílio providencial do romance tragicômico. A morte grotesca por decapitação do indesejado cortejador de Imogênia, Cloten, e a confissão cheia de horrores de leito de morte da mãe de Cloten, a Rainha, são o tipo de coisa que alguém espera encontrar em uma tragédia. Ainda que elas encontram-se aqui.

Os ataques de ciúmes de Leontes contra sua rainha inocente, Hermione, em *O Conto de Inverno* (cerca de 1609-11), são similarmente trágicos em suas intensidades, e com dolorosos efeitos. Novamente somos confrontados com a morte numa peça publicada entre as comédias. O jovem príncipe, Mamillius, está tão devastado pelo julgamento público de sua mãe por adultério que ele morre de angústia e choque. Hermione também aparenta morrer pelo seu suplício e, de fato, nós como plateia somos levados à acreditar que ela realmente está morta. Leontes está emocionalmente inconsolável com culpado remorso quando compreende muito tarde o que fez. O resultado é que a primeira metade dessa

peça seria completamente trágica, se não fosse algumas dicas que tudo irá eventualmente ficar bem. A mudança entre as duas metades da peça é especialmente marcada. O Tempo como um Coro nos leva dezesseis anos à frente e para o mundo pastoral da Boêmia onde Perdita, abandonada pelo rei seu pai a um destino cruel de ser deixada numa praia distante, cresce entre pastores e pastoras. A atmosfera festiva de primavera da Boêmia não poderia ser mais diferente do que o mundo decaído da Sicília de Leontes. Aqui na Bohemia o romance floresce entre Perdita e o principesco filho (Florizel) de um amigo afastado de Leontes, Polixenes. Eventualmente os jovens amantes vão para a Sicília e para a reunião entre pai e filha, e então, em uma das maiores surpresas teatrais de Shakespeare, a uma reunião com a supostamente morta Rainha Hermione.

O Conto de Inverno é assim uma ilustração distintiva do que significa uma “tragicomédia”. Ela encarna uma dramaturgia que Shakespeare compartilhava com outros dramaturgos de Londres na última metade da primeira década do século dezessete, notavelmente John Fletcher. Plateias em ambos os teatros públicos e *indoors* poderiam estar buscando o tipo de realização meta-teatral que encontramos nessas peças. *O Conto de Inverno*, saltando uma geração inteira no tempo, tão característico do gênero, relembra um tratamento similar do tempo em *Péricles* (na qual à Marina deve ser permitido crescer de um bebê recém-nascido a uma jovem mulher na idade de casar) e em *A Tempestade*, onde o intervalo de doze anos desde à infância de Miranda, é apresentado através da recordação narrativa, em vez de uma encenação sequencial, assim que, em relação a isso, *A Tempestade* é mais uma comédia romântica no viés de *O Mercador de Veneza* ou *Muito Barulho por Nada*. Mesmo nessas comédias românticas encontramos elementos de tragicomédia: no *Mercador*, a própria vida de Antônio está aparentemente em risco na faca vingativa de Shylock, e em *Muito Barulho*, a falsa acusação de traição imputada contra Hero é séria o bastante para ameaça-la a comprometer a vida a um convento religioso. As assim chamadas tragicomédias posteriores são diferentes em grau das primeiras comédias românticas, não realmente em tipo. *Bem Está*, apesar de ser usualmente classificada como uma peça problema, contém elementos tragicômicos em seu lamento pelo estado decaído da natureza humana e sua

enigmática e quase mágica resolução. Como um escritor cômico, Shakespeare resiste à classificação fácil a quaisquer “regras” clássicas.

As ideias de Shakespeare sobre a comédia, então, parecem tão variadas como as cores do arco-íris. E sobre a tragédia? Aqui novamente encontramos uma resoluta recusa da parte de Shakespeare em conformar-se com qualquer tipo de partido. Um exemplo de sua aparente irregularidade intencional é a inclusão da comédia em suas tragédias. De acordo com os modelos clássicos, essa é uma quebra do decoro, e como resultado, Shakespeare tem sido frequentemente atacado com violência pelos eruditos com formação clássica quando, por exemplo, ele traz ao palco em *Otelo* vários músicos palhaços que com mau gosto comparam o “vento” dos seus instrumentos com a flatulência, e coisas similares, justamente quando Iago nos colocou em alerta que ele irá envenenar à mente de Otelo com pensamentos ciumentos sobre sua esposa (3.1.1-31). Num viés similar, muitos críticos questionaram a sabedoria de introduzir um porteiro bêbado em *Macbeth* para fazer troça dos fazendeiros gananciosos, tecelões Ingleses desonestos, e assim por diante, apenas alguns momentos depois de Macbeth ter assassinado seu convidado régio (2.3.1-20). O rapaz bufão que traz as víboras ocultas numa cesta de figos para Cleópatra quando ela prepara-se para morrer (*Antônio e Cleópatra*, 5.2.241-79) é outro exemplo. Clichês sobre um “alívio cômico” dificilmente responderão às sérias objeções: Por que a tragédia necessita de um alívio cômico? Por que quebrar o ânimo da ansiedade histérica e da culpa? Ainda que um propósito artístico possa usualmente ser intuído. O porteiro de Macbeth troça sobre temas sérios de “equivocos” diabólicos (uma prática Jesuíta de justificar uma mentira ao guardar na mente uma reserva secreta de algum sentido na qual a expressão poderia ser verdadeira) e fogos infernais, tudo isso nos relembra do pré-concebido destino de Macbeth para “ir pelos caminhos das primulas, até a eterna fogueira” (18-19). A conversa de Cleópatra sobre “o belo verme do Nilo” que “mata e não dói” é altamente informativo do estado da mente dela conforme se prepara para cometer suicídio da forma menos dolorosa possível. Se esses argumentos de relevância nessas passagens são sempre convincentes ou não, o ponto aqui é que Shakespeare parece não encontrar problema ao misturar comédia com tragédia.

Então, também, *Romeu e Julieta* contém algumas das mais deliciosas cenas engraçadas que Shakespeare já escreveu. Talvez a peça é um “comi-tragédia”; seu final é muito triste. Hamlet é brilhantemente engraçado em suas tiradas satíricas dirigidas à Polônio como um peixeiro, ou dos destinos irônicos dos advogados e grandes proprietários de terras que os esqueletos irão, ao seu tempo, terminar nas mãos de um coveiro. “Por que aquele não pode ser o crânio de um advogado? Onde está sua essência agora, suas sutilezas, seus casos, suas estabilidades e seus truques? (*Hamlet*, 5.1.98-100). Cleópatra em *Antônio e Cleópatra* compete com Falstaff como uma das mais fascinantes criações cômicas de Shakespeare. As cenas nas quais, durante as longas ausências de Antônio, ela consola-se lentamente ao torturar o pobre Mardian sobre o fato de este ser eunuco, ou obscenamente imaginar o que seria ser um cavalo e assim “carregar o peso de Antônio” (1.5.22), ou voar num frenesi contra o mensageiro que a trouxe novidades sobre o casamento de Antônio com Otávia e então ouvir complacentemente quando o informado mensageiro reporta-a às características não atraentes da rival, são simplesmente deliciosas. Se Shakespeare não hesita ao introduzir elementos trágicos nas comédias românticas e tragicomédias, o mesmo é verdade ao reverso, sobre o uso de elementos cômicos na tragédia. Seus trocadilhos notavelmente inventivos, o qual o Dr. Johnson uma vez chamou de “fatal Cleópatra” tentando Shakespeare para longe da alta arte, é talvez outro exemplo de sua visão inclusiva da interconexão dos gêneros dramáticos que poderia encontrar um propósito ocasional para o riso na tragédia.

Abordagens puristas clássicas à tragédia shakespeariana procuraram diligentemente pela falha trágica nos heróis trágicos de Shakespeare. Em último caso, a *Poética* de Aristóteles define o mais alto tipo de tragédia como aquela que um nobre e valoroso protagonista é diminuído não simplesmente pelo destino, mas pela a *hamartia*, variadamente definida como falha trágica ou, mais apropriadamente, erro trágico. (A palavra em Grego antigo vem de *hamartanien*, significando perder a marca, errar.) Aristóteles está pensando sobretudo no *Édipo Rei* de Sófocles como o exemplo perfeito do que ele quer dizer. Mesmo aqui o desacordo crítico persiste como o que a *hamartia* de Édipo pode ser - orgulho, angústia, blasfêmia, ou o erro fatal de assassinar seu pai e casar-se com sua mãe, atos decretados pelo destino como inevitáveis. Em todo caso, a

consequência para a tradição crítica neo-Aristotélica é que *hamartia* cresceu em importância como um dos componentes principais do herói trágico. Os intérpretes aristotélicos na Europa Ocidental estavam aptos para ver a *hamartia* de uma perspectiva Cristã como algo próximo do pecado. Isso é quase certamente uma leitura incorreta de *hamartia*, que tem a ver com poluição ou violação de maneiras ofensivas aos deuses em vez de uma culpa pecaminosa, mas as formas dos Europeus Ocidentais de leitura de Aristóteles na Idade Média eram comprometidas em buscar por equivalentes culturais, e a Europa Ocidental era, e ainda é, geralmente, uma cultura culpada.

Externamente ao menos, *Otelo* e *Macbeth* parecem incorporar um dispositivo estrutural que relembra à *hamartia*. Otelo é um nobre Mouro de extraordinária relevância, devotado ao amor por Desdêmona, assim como esta o é por ele. Seu erro trágico parece ser um ciúme estimulado com dificuldade, mas aterrorizante em seu poder uma vez desperto. Ele no final aceita completamente sua responsabilidade por ter assassinado uma esposa inocente por raiva ciumenta; ele foi provocado a isso pelo talentoso e astuto tentador, Iago, mas Otelo sabe que a culpa repousa fundamentalmente em si mesmo. Ele é, em sua análise final, “alguém que amou não sabiamente mas muito”, “alguém não facilmente ciumento mas, sendo forjado, / Perplexo ao extremo” (5.2.354-6). Ele pede somente que os demônios possam chicoteá-lo “Da possessão desse espetáculo divino”, soprando-o “sobre os ventos”, assando-o “no enxofre” e lavando-o “em profundos poços de líquido fogo” (286-9). O significado da tragédia dele parece inteligível, e é de fato próxima à ideia de Aristóteles que a tragédia é mais significativa quando encontra uma conexão entre causa e efeito, entre a má sorte e o sofrimento. Otelo merece pelo menos a punição de ter perdido Desdêmona para sempre através de sua própria ação ignorante. A ideia é coberta com valores Cristãos aqui; Otelo e Emília ambos consideram Iago como um tipo de “demônio” (5.2.135, 294-5) que prevaleceu sobre Otelo através de tentação insidiosa e destruiu por um tempo sua fé na bondade de Desdêmona. Que Otelo recupere sua fé na bondade dela também dá significado a essa tragédia; Otelo destruiu sua própria felicidade e vê que ele deve sofrer justamente por isso, mas também vê que a bondade de Desdêmona é eternamente verdadeira. Ela é, como Emília diz, “a mais angelical” (134).

Macbeth é similarmente eloquente nas importantes consequências espirituais do assassinato que contempla e então comete, e em seu próprio fardo irresistível de culpa. Mesmo se essa tradução em termos Cristãos perde o foco no significado Grego de *hamartia*, a associação entre causa e efeito não é menos proeminente. “e a Justiça / Conduz o cálice que envenenamos / Aos nossos lábios” (1.7.10-12), ele considera em solilóquio quando o momento dele assassinar o Rei Duncan aproxima-se rapidamente. Duncan está no castelo de Macbeth em dupla confiança: como o rei a quem Macbeth deve lealdade e como convidado a quem Macbeth deve uma obrigação sagrada como hospedeiro e guardião.

Duncan, além do mais, tem ostentado
Seu poder com humildade, e vivido
Tão puro no alto posto, que seus dotes
Soarão, qual trombeta angelical,
Contra o pecado que o destruirá;
E a Piedade, nua e recém-nata,
Montada no clamor, ou os querubins
A cavalgar os correios dos céus,
A todo olhar dirão o feito horrível,
Fazendo a lágrima afogar o vento.

(*Macbeth*, 1.7.16-25)

Macbeth está assim totalmente consciente que ele está prestes a cometer um pecado hediondo, contra a decência humana, contra os céus. As únicas coisas impulsionando-o a seguir em frente são sua “Excessiva ambição” (27) e as sugestões das Estranhas Irmãs e sua esposa. Sua *hamartia* é fácil de identificar e de nomear em termos Cristãos: ela é uma ambição pecaminosa, o mau tentador de Satã ele próprio. Por toda sua maravilhosa complexidade poética, *Macbeth* parece um caso de crime e punição.

Outras tragédias de Shakespeare, entretanto, não estão tão abertas para análises neo-Aristotélicas, e sugerem que Shakespeare com frequência pensava à tragédia em termos impressionantemente diferentes. Hamlet é frequentemente

(muito frequentemente) analisado como vitimado por sua indecisão: sua suposta *hamartia* é uma propensão para o atraso. Correto até certo ponto, Hamlet censura a si mesmo por não ter agido mais rapidamente e decisivamente em resposta ao comando do fantasma de seu pai para “Vingar esse proibido e o mais não natural assassinado”. “Apressa-me a sabê-lo”, Hamlet replica, “que eu, com asas tão ligeiras / Como a meditação ou os pensamentos de amor, / Possa arrebatá-la minha vingança” (*Hamlet*, 1.5.26-32). Ainda que uma leitura mais abrangente da peça nos encoraja a considerar que essa ação rápida é na maioria das vezes precipitadamente inapropriada, como quando Hamlet mata Polônio nos aposentos de sua mãe, logicamente assumindo que Cláudio devia estar escondido por detrás do arrás quando de fato não o estava. O resultado é uma morte desnecessária que faz Hamlet viajar para a Inglaterra e coloca em movimento todo o final trágico da peça, incluindo o retorno do furioso Laertes para vingar a morte de seu pai. Laertes não hesita, e adequadamente termina sendo o assassino de Hamlet de forma desleal pois Laertes não sabia o suficiente para compreender que o real vilão no caso é Cláudio. Contrariamente, a decisão final de Hamlet em deixar as coisas nas mãos da Providência traz um final mais satisfatório que Hamlet ou qualquer outra pessoa podia planejar: o assassinato de Cláudio, e uma morte nobre para o Príncipe Hamlet, reconciliado com sua mãe no leito de morte e aliviado do fardo de viver num mundo tão problemático. Aqui de fato há “uma consumação / Devotamente desejada” (3.1.64-5).

Se uma propensão ao atraso não é uma resposta satisfatória para a busca da *hamartia* de Hamlet, então qual é uma boa resposta? Talvez a melhor ideia é colocar de lado essa questão inteiramente, e pensar em Hamlet em vez disso como um bom homem que deve pagar o preço das corrupções manifestas do mundo. Ele é muito honesto para esse mundo. Quando ele está impaciente e difícil, como frequentemente é o caso, ele o é com aqueles que considera como bobos, como Polônio, ou oportunistas, como Rosencrantz e Guildenstern, ou vilões, como Cláudio. Com sua mãe ele é duro, mas isso porque ele verdadeiramente deseja salvá-la do que vê como os efeitos enfraquecedores da vida pecaminosa dela com Cláudio. Ele está profundamente arrependido pela morte infeliz de Ofélia, e prontamente pede perdão ao irmão dela. Com Horácio

ele é um amigo amável e leal. Hamlet finalmente realiza o que seu pai o ordenou, ainda que de uma maneira que o absolve de assassinato a sangue frio. Ele morre, e será enterrado com todos os ritos funerários pertencentes a um soldado, pois, como Fortinbrás diz, ele é um homem confiável, se fosse rei, “Provar-se-ia o mais régio” (5.2.398-400). Horácio oferece a seu moribundo amigo um longo “Boa noite”, adicionando “E o voo dos anjos te cantem até o final!” (361-2). Hamlet é um herói trágico em um mundo que não sabe o que fazer com esses heróis até ser tarde demais, até as corrupções desse mundo terem cobrado seus tributos.

Romeu e Julieta é outra tragédia que não cede bem a uma insistência categórica num erro trágico. Romeu e Julieta não são nem protagonistas trágicos no sentido Aristotélico normal: eles não têm estatura heroica ou mítica, como Édipo ou Medeia, mas em vez disso são simpáticos, jovens ordinários que se apaixonam como os personagens centrais de uma comédia romântica. Apesar de desesperadamente ansiosos em serem unidos como marido e mulher, qualquer tentativa de encontrar o significado da tragédia deles no ímpeto exagerado é claramente inadequada. O problema deles é que o mundo das amargas rivalidades familiares não permitirá que eles sejam felizes juntos. Mesmo quando seus pais podem estar dispostos a esquecer o feudo Capuleto-Montague, o espírito de vingança é muito forte. Os desentendimentos contribuem para o desastre: podemos entender o porquê de Julieta não poder contar a seus pais que ela casou-se com Romeu. Má sorte e um momento infeliz atuam quando a nota do Frei Laurence ao banido Romeu malogra. Num momento crucial, Romeu detém alguma responsabilidade pela tragédia por causa de sua decisão precipitada de matar Tybalt em vingança pela morte de Mercutio; Romeu sucumbe aos instintos masculinos da vingança de uma maneira que ele rapidamente lamenta. Porém mesmo aqui, alguém dificilmente pode argumentar que essa peça é centrada na *hamartia*. Em vez disso, como Capuleto diz, Romeu e Julieta são “Pobres sacrifícios de nossa inimizade” (5.3.304).

Mais exemplos podem ser citados. Rei Lear e Gloucester em *Rei Lear* são ambos anciões tolos que fazem desastrosas escolhas, mas julgá-los como autores de suas próprias infelicidades é escolher o lado de Goneril, Regan e Edmundo. Os velhos homens são, como Lear diz de si mesmo, “Sou pecador /

Contra quem outros pecaram.” (3.2.60). *Júlio César* faz um certo sentido em termos Aristotélicos, não surpreendentemente, pois ela é baseada na antiga história clássica, mas mesmo aqui a ênfase dramática é mais no gesto irônico do que em relação a César e Brutus e Cássio serem punidos pela húbri [orgulho excessivo]. *Antônio e Cleópatra* inverte às restrições da definição trágica clássica através de seu final triunfante na qual Cleópatra retira de Otávio César a oportunidade de mostrá-la em Roma como sua prisioneira. As ideias de Shakespeare sobre a tragédia são tão pragmaticamente derivadas e variadas quanto as peças as quais elas são designadas.

As críticas apontadas a Shakespeare por Ben Jonson são, novamente, uma forma útil de avaliar às ideias literárias de Shakespeare da perspectiva oposta de um auto-proclamado escritor e teórico neoclássico. Juntamente com o elogio que já examinamos, Jonson tem vários comentários adversos à oferecer. Ele reclama com William Drummond de Hawthornden, em 1618, que Shakespeare “procurava arte”, como poderia ser visto quando “trouxe vários homens dizendo que eles tinham sofrido um naufrágio na Boêmia, onde não há mar por perto em algumas centenas de milhas”. É presumível que Jonson tinha em mente *O Conto do Inverno*, onde a Boêmia é mencionada várias vezes (e em nenhum lugar mais em Shakespeare), e onde de fado a bebê Perdita é deixada em uma região deserta da costa. Shakespeare está seguindo sua fonte, o *Pandosto*, de Robert Greene, ao dar uma costa marítima a um país que é tradicionalmente localizado na Europa central. A impaciência de Jonson aqui com a inexatidão é consistente com sua troça a Shakespeare pelos perceptivos anacronismos em *Júlio César*, ao equipar as ruas da cidade de Roma com “muros e muralhas”, “torres e janelas”, e mesmo “topos de chaminés” (1.1.38-9) como se a Roma antiga fosse uma Londres do século dezesseis, e de provê-la com um relógio pendular (2.1.192) em desleixada desconsideração pelo fato que o relógio mecânico não havia sido inventado até por volta de 1300. O ponto mais amplo de Jonson é que Shakespeare escreve muito rapidamente. “Os atores às vezes mencionam que é uma honra para Shakespeare, que em sua escrita, quaisquer coisas que ele escreve jamais borram uma linha”, Jonson nota em *Timber, ou Descobertas*. “Minha resposta tem sido, antes ele tivesse borrado mil.”

Jonson também objeta vigorosamente contra a maneira livre e fácil de Shakespeare em relação à probabilidade no palco e com as unidades de tempo, lugar e ação. No prólogo da edição de 1616 do seu *Todo Homem e Seus Humores*, Jonson ataca às peças de história Inglesa nas quais os combatentes, “com três espadas enferrujadas, / E a ajuda de algumas palavras gigantescas, / Lutam sobre a longa discórdia de York e Lancaster / E da coxia trazem ferimentos e cicatrizes”. Esse mesmo prefácio segue ao preferir peças “Onde nem o Coro sopra-te pelos mares, / Nem o rangido do trono vem abaixo, para os meninos agradar, / Nem o sagaz busca-pé é visto como assustador / Às damas, nem as roladadas balas ouvir / Para dizer que troveja, nem tempestuosos tambores / rufam para dizer-te quando a tempestade chega.” A Indução de *Feira de Bartholomew* (edição de 1631) compara o próprio mundo teatral de Jonson com as improváveis fantasias do drama romântico: “Se nunca houver um servo-monstro na feira, quem pode ajudá-lo, ele (Jonson) diz, nem um ninho do grotesco? Ele é relutante em fazer a natureza receosa em suas peças, como àqueles que geram estórias, tempestades e tais farsas, para misturar sua cabeça com os calcanhares de outros homens.”

Todas as críticas apontam para Shakespeare como o principal ofensor entre os dramaturgos de Londres, mesmo quando Shakespeare não é especificamente mencionado pelo nome. A luta pela “longa discórdia de York e Lancaster” não pode ter outro alvo sério, desde que Shakespeare escreveu oito peças históricas sobre esse tema. O Coro soprando as plateias para além-mar soa como o Coro em *Henrique V*, que promete à plateia “daqui até França vamos conduzi-los em segurança, / E trazê-los de volta” (2 Coro, 37-8), embora outros dramaturgos também empregaram, às vezes, a mesma tática. Trovões anunciando a chegada de uma tempestade marca à cena de abertura de *A Tempestade*: “Ouve-se um tempestuoso barulho de trovão e relâmpagos”, seguido por “*Entram Marinheiros molhados.*” O “trono rangente” que descia por roldanas e cordas de um alçapão nos “céus” acima do palco é um proeminente dispositivo em *Cimbelino*: “*Júpiter desce em raios e trovões, sentado sobre uma águia*” (5.4.92). No Ato 4 de *A Tempestade*, “*Juno desce*” (72) para agradecer o casamento de Miranda e Ferdinand. “*Trovões e raios*” (1.3) assustam os habitantes de Roma nas vésperas do assassinato de Júlio César. “*A Tempestade*

continua” repetidamente soa em *Rei Lear* conforme o velho rei aventura-se no “tempo horrível” do Ato 3, cenas 1 e 2. Rojões e fogos de artifício podem ter se tornado úteis quando, no cerco a Harfleur em *Henrique V*, “o ágil canhoneiro / Com o longo acendedor agora o diabólico canhão toca, / E abaixo vai tudo ante ele”, com o acompanhamento da direção de palco, “Alarmes, e as câmaras explodem” (3 Coro, 32-4). Outras cenas de batalha provêm oportunidades similares. Shakespeare se desculpa, através de seu Coro, por dar essa temerosa e inadequada representação da grande vitória de Henrique V em Agincourt, “Onde - ó, que pena! - devemos muito desgraçar / Com quatro ou cinco floretes vis e esfarrapados, / Certamente dispostos à doença na briga ridícula, / O nome de Agincourt” (4 Coro, 49-52). Jonson não poderia ter dito melhor. E para servos-monstros, “estórias, tempestades e tais farsas”, não precisamos olhar para outro lugar senão *A Tempestade*; O próprio uso por Jonson da palavra “tempestade” torna claro o objeto da sua ira crítica.

O próprio credo literário de Shakespeare, apesar de nunca enunciado em muitas palavras, parece abundantemente claro na prática: ele discorda de Jonson ponto por ponto. *A Tempestade* observa as unidades de tempo, lugar e ação, como se Shakespeare estivesse dizendo a Jonson e outros críticos com o mesmo julgamento, em seu adeus aos palcos, Veja, eu posso perfeitamente bem observar as unidades dramáticas quando quero. Ainda mesmo aqui, Shakespeare traz um “servo-monstro” na pessoa de Calibã, e tais “farsas” como “*várias formas estranhas trazendo um banquete*” enquanto “*Solene e estranha música*” é emitida de algum lugar presumivelmente escondido. Próspero aparece “*no topo, invisível*” (3.3.17-19), querendo dizer no alto do teatro, usando uma roupa “invisível” como aquela de Puck e Oberon em *Sonho de uma Noite de Verão*. Alguém pode imaginar o desdém de Jonson por essas roupas “invisíveis”. Como alguém poderia ver uma pessoa “invisível”? Ainda que Shakespeare impenitentemente traga fantasmas, espíritos, bruxas ou estranhas irmãs, etc., que são capazes de aparecer para alguns humanos enquanto não para outros. O fantasma do pai de Hamlet visita Hamlet nos aposentos de sua mãe porém não deseja ser visto por Gertrudes (*Hamlet*, 3.4). O fantasma de Banquo aparece para Macbeth sem ser visto por nenhuma outra pessoa na mesa do banquete (*Macbeth*, 3.4). Os móveis podem parecer voar através do ar: quando na *A*

Tempestade Ariel aparece “como uma harpia” para repreender Alonso, Antônio e Sebastian sobre suas traições, ele “*bate suas asas na mesa, e com um truque exótico, o banquete desaparece*” (3.3.52). Essa é uma mesa de banquete que as “formas estranhas” trouxeram imediatamente antes de provocar os desesperados Italianos com visões perturbadoras, incitando mesmo os vilões a reconhecer, “Agora eu acreditarei / Que existem unicórnios; que na Arábia / Há uma árvore, o trono de fênix, uma fênix / Por essas horas reinando lá” (3.3.21-4). Shakespeare diverte-se na mágica do teatro, e não tem hesitação em chamar à atenção para suas próprias invenções teatrais pretensiosas. Jonson presumivelmente odeia cada minuto desse tipo de coisa.

Shakespeare lida mais extensivamente com a teoria literária Jonsoniana no Ato 2, cena 7 de *Como Gostais*. O descontente satirista da peça, Jaques, acaba de encontrar-se com um bobo (Touchstone) na floresta, e está estourando de desejo em contar ao Duque Senior e aos seguidores do Duque o que o encontro com Touchstone inspirou Jaques a pensar. Jaques quer a licença de um “reconhecido bobo” (*Noite de Reis*, 1.5.91) para falar contra a loucura humana. “Eu devia ter liberdade / Contudo”, ele insiste, “com tanto privilégio como o vento, / De soprar em quem eu agrado” (*Como Gostais*, 2.7.47-9). Ele adverte seus alvos pretendidos que eles farão bem em atuar sem perturbações perante as farpas dele, para que eles não traiam suas próprias idiotices ao reagirem raivosamente e pessoalmente; se eles podem fingir parecerem “insensíveis” (55), os observadores podem supor que eles não são contaminados pela acusação. Jacques quer, como um satírico, unir forças com o bobo profissional, porque o bobo é muito livre para dizer qualquer coisa que pensar. “Invista-se na minha miscelânea”, Jaques proclama, “dê-me saída / Para falar minha mente, e eu irei de qualquer forma / Limpar o sujo corpo do infectado mundo, / Se eles pacientemente receberem meu remédio” (58-61). Esse é o manifesto do satírico Romano; as ideias são reconhecidamente aquelas de Horácio, Juvenal e Persius. Shakespeare, através de Jaques, habilidosamente sumariza a antiga e imemorial defesa da sátira literária: ela realiza uma função socialmente útil ao expor à loucura humana. É um “remédio” designado para “limpar” o “mundo infectado”.

A defesa da sátira de Jaques afirma que ela é uma arte moral, não somente porque age em nome da sociedade geralmente mas porque ela ataca os abusos que são pecaminosos. Jaques oferece exemplos. Ele irá gritar alto contra o orgulho, especialmente à extravagância nas vestes: ele irá atacar qualquer “mulher da cidade” ou esposa de algum dignitário cívico que presumivelmente sustenta “O custo dos príncipes em ombros indignos” (70-6), isto é, desperdiçando dinheiro em refinamentos como se fosse uma aristocrata. A observação beira friamente o esnobismo social: as esposas da cidade não devem vestir-se acima de sua posição. Seus maridos não são exceção, é claro. Jaques pensa igualmente de qualquer pessoa na “mais básica função” (baixa classe social) que protesta que sua “bravura” ou esplendor nas vestes “não é meu custo” (isto é, não foi comprada nas minhas custas e não tem, por isso, relação com meu negócio como satirista), mas quem então comporta-se desse modo para deixar claro que o que o satirista diz é verdade: ele “adapta / Sua loucura ao caráter do meu discurso” (79-82). Parte da auto-justificação de Jaques, em outras palavras, é que quando os alvos da sua sátira comportam-se de forma a proclamar suas culpas, eles podem não ter resposta lógica àqueles que os criticam. Deixe o sapato servir a quem o calça.

A última e talvez mais importante defesa de Jaques de sua arte como satirista é que ele não ataca indivíduos. Ele molda um retrato genérico da loucura humana e então permite a seus leitores ou ouvintes determinarem a adequação a qualquer caso hipotético. “O que então?” ele pergunta, quando ele fez um genérico esboço do personagem da “mulher da cidade” ou a de “mais básica função”, sem dar nenhum nome. “Deixe-me ver em que / Minha língua o ofendeu”, ele continua. “Se eu fiz o certo, / Então ele o ofendeu. Se ele é livre, / Minha advertência voa, sem destino, / Sem ninguém que a queira” (83-7). A verdadeira sátira aflige somente aqueles os quais o próprio comportamento conforma-se ao tipo satírico. Contrariamente, qualquer um que é “livre” da loucura em questão é por esse fato intocável. Isso, novamente, é teoria clássica sobre a sátira. Ela aparece em Horácio e também em sátiros posteriores, incluindo Alexander Pope no século dezoito. O gênio de Shakespeare e imparcialidade como escritor o possibilita a condensar as complexidades do

pensamento crítico da literatura clássica em um verso denso mas elegantemente lúcido.

Ao mesmo tempo, Shakespeare não perde à oportunidade para uma resposta inteligente. Duque Senior gosta e mesmo admira Jaques, mas tem uma explicação inteiramente diferente do que motiva o satirista: a sátira pode ser uma maneira de retaliar inimigos pessoais, e é também frequentemente a expressão de alguém culpado de falhas morais que agora fixa em outros como uma forma de defesa pessoal. “Que vergonha!” Duque Senior ralha com Jaques, talvez com bom-humor, mas com vigor entretanto. “Eu bem sei o que faria”, ele continua:

la pecar, pra punir o pecado.
Pois você mesmo foi um libertino,
Tão sensual quanto o cio animal,
E toda bolha e casca e carga má
Que apanhou em sua vida de devasso,
Iria vomitar no mundo inteiro.

(2.7.62-9)

O fato que Jaques não dá evidência na peça de um comportamento libertino, pode sugerir que a ilustração de Shakespeare do “satirista” aqui é genérica. Na visão do Duque Senior, satiristas são motivados por uma desconfortável consciência de seus próprios costumes libertinos e assim são todos ávidos em ver e condenar o comportamento libertino nos outros. O demônio ama companhia.

O debate em *Como Gostais* termina num empate, como é usualmente o caso em qualquer lugar que haja um tratamento dialético, por Shakespeare, de assuntos controversos. A sátira era certamente um assunto controverso quando essa peça foi montada pela primeira vez, em 1599. Uma onda de poemas satíricos romanos alcançou os quiosques dos livreiros em torno dessa época, incluindo o *Virgidemiae* (1597) de Joseph Hall e *As Metamorfoses da Imagem de Pigmalião* (1598), de John Marston, assim como peças satíricas que incluíam *Todo Homem em seu Humor* (versão in quarto, 1598) e *Todo Homem Fora de seu Humor* (quarto, 1599) ambos de Jonson. Também o *Poetaster*, de Jonson e

Thomas Dekker e *Satiromastix*, de John Marston, ou *A Soltura do Poeta Humorístico*, apareceram logo em 1601. Algumas dessas eram altamente e obviamente pessoais. Jonson estava no centro do rebuliço. Shakespeare pode ter feito alguma crítica subentendida a Jonson na caracterização de Aquiles e Ajax, em *Tróilo e Créssida*, mas em geral Shakespeare se distanciava da sátira franca. O que ele pensava dela como um gênero literário e dramático?

Como Gostais pode oferecer pistas. Shakespeare, como vimos, apresenta ambas, a defesa da sátira e a crítica dela com profundidade e simpatia. Ao mesmo tempo, ele arranja o debate entre Jaques e o Duque Senior no contexto maior do Ato 2, cena 7, na Floresta de Arden. Muito está acontecendo. O debate sobre a sátira é imediatamente seguido pelo surgimento repentino do jovem Orlando, faminto e desesperado para salvar à vida de seu velho servo, Adão, que está próximo à morte. Com a espada nas mãos, Orlando está preparado para usar de violência para alcançar seus fins. Porém sua hostilidade encontra-se com a compaixão e a generosidade. “Do que você gostaria?” Pergunta-o Duque Senior. “Sua gentileza deve forçar / Mais do que sua força nos move à generosidade” (2.7.101-2). Orlando e Adão recebem o cuidado que necessitam, e tornam-se parte da comunidade da floresta. Ademais, o incidente incita o Duque Senior a pensar mais amplamente o porquê dos seres humanos necessitar cuidar uns dos outros. Duque Senior e seus companheiros conheceram o que é sofrer. Aquele conhecimento cria neles uma esperança de um mundo melhor de valores comunais compartilhados:

Verdade é que vimos dias melhores,
E ouvimos sinos santos nas igrejas,
Festejamos com os bons, e enxugamos
Lágrimas que a piedade fez cair;
Portanto sente-se, com gentileza,
E ordeno que se sirva do que temos
Pra atender sua necessidade.

(2.7.119-25)

Jaques, por sua parte, usa a ocasião para meditar sobre as Sete Idades do Homem, da infância e juventude até a velhice e a senilidade, tomando uma visão mais satírica que a vida é basicamente um pouco mais que um processo existencial de envelhecimento. O debate continua. Ainda que as ideias de compaixão, perdão, e comunidade, finalmente prevaleçam no mundo das comédias românticas de Shakespeare. Isso não é absolutamente a resposta final de Shakespeare, pois algumas visões fortemente pessimistas ainda serão enfrentadas nas grandes tragédias dos próximos anos. Ainda, nesse ponto de 1599, as atrações de um ponto de vista satírico finalmente geram às consolações de uma filosofia mais caridosa.

Mesmo se ele é relutante de colocar-se à vista como um teórico literário, então, Shakespeare apresenta cumulativamente em sua obra uma visão crítica compreensível de sua arte. A poesia e o drama podem e devem servir a um propósito moral maior, não através de sermões dogmáticos mas através da apresentação de exemplos dramáticos vívidos. A arte desse tipo exaltada pode melhorar muitas complicações e imperfeições da vida, e pode sobreviver aos revezes do tempo. Consequentemente, o drama e a atuação devem evitar os apelos baratos ao gosto popular. Elas devem lisonjear mesmo os “groundlings” que vão ao delírio em “shows inexplicavelmente bobos e barulhos” para colocar suas visões para cima quando eles vêm assistir a peças. A arte dramática mais verdadeira é aquela que busca e ganha a aprovação daqueles que realmente entendem o que é a arte. Presumivelmente, Shakespeare não quer dizer que o artista deve escrever somente para a corte e para aqueles que são treinados pela universidade; ele próprio não frequentou uma universidade, e implicitamente permanece como uma prova viva que alguém pode ser uma pessoa da mais alta seriedade artística através da auto-educação.

De fato, Shakespeare mostra pouca simpatia pelas “regras” clássicas de tempo, lugar e ação que eram as favoritas dos eruditos com treinamento clássico e os dramaturgos. Claramente, ele pode seguir às regras sem esforço e brilhantemente quando a história parece necessitá-las, mas ele é sobretudo um praticante de abordagens não-doutrinárias à estrutura dramática. Similarmente, ele dá insuficiente atenção a Aristóteles e à tradição neo-Aristotélica de interpretação crítica. Ele aborda o gênero de maneira variável, misturando

comédia e tragédia quando apropriado e usando (mesmo ajudando à inventar) formas genéricas como as peças de história Inglesas e a tragicomédia que desafiam às limitações neo-Aristotélicas do gênero dramático da comédia e da tragédia. Suas tragédias às vezes emprestam-se à ideia de Aristóteles de *hamartia* do herói trágico, mas às vezes não o fazem. Apesar de não ser o que chamaríamos de um escritor satírico, Shakespeare certamente conhecia como usar a sátira, e ele dá ouvido respeitoso às defesas Horacianas dela. Sobretudo, ele é um pragmatista justo, colocando as ideias rivais sobre a arte em debate uma contra a outra. Essas são, talvez, algumas das ideias sobre arte com as quais Shakespeare conscientemente armou a si mesmo conforme ele se preparava para enfrentar os temas céticos que irão emergir com crescente força na segunda metade da sua carreira de escritor.

5) Qual Forma de Oração Pode Me Servir?

As Ideias de Shakespeare sobre a Controvérsia Religiosa e Questões de Fé

Shakespeare era Católico, privadamente aderindo a uma fé que podia colocá-lo em perigo de encarceramento e condenação? Alguns estudiosos recentes, incluindo Stephen Greenblatt, perguntaram se o pai de Shakespeare era Católico e se Shakespeare ele próprio poderia ter tido algumas lealdades Católicas residuais. Ou era ele um praticante na comunhão Anglicana? Se sim, ele preferia um modo formal e tradicional de adoração, ou era simpático ao chamamento dos Puritanos pela simplicidade nas vestimentas e nas formas de adoração? Ele seguia os trinta e nove artigos da fé adotada pela igreja Inglesa em 1563, estabelecendo uma hierarquia episcopal de bispos e arcebispos parecida com a Católica e uma liturgia conservadora em Inglês, ou ele ficou com os dissidentes? Teologicamente, ele tinha consonância com os ensinamentos de Martinho Lutero e especialmente João Calvino, insistindo que a salvação era possível somente através da fé, em vez de pelas obras? Ou Shakespeare não seguia nenhuma das anteriores, ponderando, em vez disso, os apelos intelectuais do agnosticismo?

Essas questões sobre as 'ideias de Shakespeare' são, por natureza, intensamente pessoais. Se pudermos respondê-las, elas nos dirão muito sobre Shakespeare, como pessoa e como escritor. Ademais, as questões parecem tornarem-se intensamente importantes em suas obras no momento em que ele escreve *Hamlet* (cerca de 1599-1601). Esses anos, como vimos, testemunharam um ponto de inflexão em sua carreira como dramaturgo, conforme ele move-se da escrita de comédias romântica e histórias Inglesas para as peças problemas e as tragédias. Religiosa e politicamente, a Inglaterra estava também num ponto de crise em potencial. A Rainha Elizabeth estava velha e sem um herdeiro para o trono. A rebelião frustrada do Conde de Essex, em 1601, foi sintomática de uma difundida inquietação e desafeição. Quando Elizabeth morre, em 1603, e seu primo, James VI da Escócia, chega ao trono como James I da Inglaterra, um

rei Protestante, assim acalmando os medos de um retorno ao Catolicismo, porém era temperamentalmente um tipo muito distinto de governante, e logo confronta-se com os reformadores. A infame Conspiração da Pólvora de 1605, com o objetivo de explodir as Casas do Parlamento, inflamou a opinião pública contra os padres Católicos e, de fato, contra todos os fiéis Católicos. Como era de se esperar, talvez, questões de fé e dúvida assumem uma nova urgência nas peças que Shakespeare escreveu nesses anos e naqueles que se seguiram.

Nenhuma controvérsia foi tão importante na Renascença do que a das diferenças religiosas. A Reforma iniciada por Martinho Lutero rompe com a igreja Católica Romana em 1517 e divide país contra país e vizinho contra vizinho por toda a Europa Ocidental. Na Inglaterra, o confronto entre os reformadores e os tradicionalistas oscilou para frente e para trás, com grandes martírios para ambos os lados. Henrique VIII declarou a si mesmo como chefe principal da igreja Inglesa com o Ato de Supremacia em 1534, como consequência da recusa papal de consentir com seu divórcio de Catarina de Aragão e seu casamento com Anne Boleyn. Num primeiro momento, as diferenças de dogma e liturgia eram pequenas; a quebra com Roma foi, para Henrique, mais pessoal e política do que ideológica. Um Estatuto de Seis Artigos, em 1539, definiu heresia como inclusive qualquer negação da transubstanciação (o milagre do sacramento sagrado tornar-se o corpo e o sangue de Cristo enquanto mantém-se apenas em aparência o pão e o vinho), o celibato para o sacerdócio, a necessidade de confissão auricular ou privada com um padre, e outros pontos da doutrina mantidas da prática Católica. Quando Henrique morre, em 1547, por outro lado, deixando a coroa para seu filho doente de dez anos, Eduardo VI, o jovem primo do rei, Edward Seymour - o primeiro Conde de Hertford e agora Duque de Somerset - usa de sua autoridade como Protetor para instigar às reformas. Os Seis Artigos foram rapidamente repelidos. No lugar deles vieram uma recém estabelecida uniformidade de culto codificada num novo e mais distintivo livro de oração Protestante. Depois de Somerset sair do poder e ser substituído por John Dudley, Lord Warwick e então Duque de Northumberland, em 1550, a reforma procedeu acelerada. Os quarenta e dois artigos de religião promulgados pelo Arcebispo Thomas Cranmer em 1551 tornaram-se a base dos trinta e nove artigos sob Elizabeth em 1563, assim provendo a base aceita para a Igreja da

Inglaterra. Entrementes, de 1553 a 1558, a Inglaterra retornou ao Catolicismo sob Maria, a filha de Henrique VIII e Catarina de Aragão, que herdou a coroa quando Eduardo VI morreu como o único herdeiro masculino de Henrique. Maria fez seu melhor para restaurar a Inglaterra à antiga fé, e muitos tormentos deram-se, incluindo aqueles de Cranmer, Hugh Latimer e Nicholas Ridley, mas restaurar as vastas terras da igreja que tinham sido distribuídas entre figuras políticas poderosas provou-se impossível. Quando, depois de um conflito incerto sobre a sucessão real de 1558, Elizabeth tornou-se rainha, a legislação Católica durante o reinado de Maria foi repelida em favor dos atos de supremacia e uniformidade novamente promulgados. Um livro de oração revisado, codificando as práticas religiosas na igreja do estado, permaneceria na ativa até o resto do século dezesseis.

Quando Shakespeare começa a escrever suas peças por volta de 1590, a Inglaterra geralmente prosperou sob o governo de Elizabeth por trinta e dois anos, e continuaria a florescer perante seu governo por mais treze anos. Geralmente, ela desfrutou de suporte leal e entusiástico de seus súditos Protestantes. Tendo flertado com vários pretendentes, e tendo a possibilidade de se casar com Filipe II da Espanha (o viúvo Católico da irmã mais velha de Elizabeth, Maria), Elizabeth escolheu finalmente permanecer solteira. O plano de Filipe de invadir a Inglaterra com a Grande Armada em 1588 foi repelido, basicamente, é certo, pela grande tempestade na costa oeste da Irlanda, mas também pela impavidez dos comandantes navais de Elizabeth, Lord Thomas Howard, Francis Drake e John Hawkins, no Canal da Mancha. As peças de história Inglesa de Shakespeare (veja o Capítulo 3) enfatiza este evento e suas consequências ao narrar o nascimento de uma nação sob circunstâncias perigosas. Um caso *prima facie* [suficiente para estabelecer um fato ou levantar uma hipótese de um fato outrora recusado] pode ser feito, então, pois Shakespeare, sendo o principal dramaturgo do teatro popular de Londres, promoveu a ascendência Tudor perante os poderes Católicos do Continente. Durante o final dos anos 1580, apesar da relutância de se envolver em guerras custosas e separadoras, Elizabeth aceita enviar tropas através de seu favorito, o Duque de Leicester, para ajudar os Holandeses repelirem às incursões de Filipe sobre aquela nação protestante. Ela também concordou relutantemente

com a execução de sua prima Católica, Maria, Rainha dos Escoceses, em 1587. Sir Francis Drake e outros capitães do mar atacaram as propriedades Espanholas nas Índias Orientais. O fervor patriótico estava alto.

A peça *Henrique V* de Shakespeare pode ser lida como um apelo ao sentimento patriótico da época, mesmo que o inimigo nesse caso seja a França e não a Espanha. As relações com a França eram desconfortáveis ao longo desse período; o odiado Duque de Guise, que tomou Calais dos Ingleses em 1558 e foi o arquiteto-chave do massacre de muitos Protestantes Franceses no Massacre de São Bartolomeu, em 23-4 de Agosto de 1572, era suspeito de alimentar planos de retornar a Inglaterra para o lado Católico. *Henrique V* também celebra os conseguimentos militares do “General da nossa graciosa Imperatriz”, esperando que “em boa hora ele pode chegar da Irlanda” trazendo “a rebelião derramada em sua espada” (Coro 5, 30-2). Isso parece ser uma referência ao Conde de Essex, outro dos favoritos de Elizabeth, que foi despachado em 1597 para reprimir a rebelião na Irlanda de Hugh O’Neill, Conde de Tyrone. Essex falha desastrosamente e teve que ser substituído por Lord Mountjoy, mas no momento que *Henrique V* foi escrita, Essex estava no alto, e parecia ser muito amado em Londres e por sua população amante do teatro. Com seu ressoante apelo retórico para um “bando de irmãos” que estão preparados para morrer pela Inglaterra, e seu humorístico retrato da Bretanha como um lugar de rica diversidade cultural (Escoceses, Irlandeses, Galeses e Ingleses), *Henrique V* parecia no todo divertir-se com a imagem de um pequeno país Inglês capaz de derrotar a poderosa França e o império Espanhol-Hapsburgo. Dado o contexto da Armada Espanhola e do continuado conflito Inglês contra o Catolicismo militante ao longo dos anos 1590, a febre da guerra em *Henrique V* traduz-se plausivelmente em anti-Catolicismo patriótico. Se Shakespeare secretamente tinha outra coisa em mente, como é óbvio, é uma outra questão. Nós já vimos, no Capítulo 3, como a peça interroga a lógica de uma guerra travada por razões políticas e pessoais, em detrimento a qualquer causa mais idealista.

A aceitação da estabilidade da Reforma na Inglaterra não foi, é claro, uniforme ou calma. Por um lado, mesmo antes de 1517, a Inglaterra e a Europa testemunharam muitos movimentos reformistas. Na Inglaterra do final do século

catorze, os chamados Lollards, sob a liderança de John Wycliffe, advogaram uma igreja espiritual sem propriedades, acesso direto ao Deus individual e a tradução Inglesa da Bíblia. Brutalmente suprimida por Henrique V pelo seu radicalismo, os Lollards eram considerados como mártires primitivos pelos reformadores da Inglaterra do século dezesseis. Alguns desses reformadores estavam impacientes com o ritmo da mudança da Igreja da Inglaterra. Por outro lado, a resistência ao rompimento com Roma estava muito difundida na Inglaterra, ainda mais intensamente nas regiões remotas do norte e do oeste. A chamada Rebelião do Norte, de 1569, pelo nome de Maria Rainha dos Escoceses, liderada por Thomas Percy, o sétimo Conde de Northumberland, e Charles Neville, sexto Conde de Westmorland, teve que ser contida com força militar e levou a contra-medidas repressivas. (Shakespeare podia estar flertando com esse conflito civil em seu *1 Henrique IV*, proeminentemente apresentando os nomes e títulos de Percy, Northumberland e Westmorland.) A excomunhão de Elizabeth pelo Papa Pio V, em 1570, somente tornou as coisas piores para os súditos Católicos de Elizabeth. Conspirações com o objetivo de colocar Maria Rainha dos Escoceses no trono Inglês, no lugar de sua prima Protestante, explodiram em várias ocasiões depois que Maria abdica ao trono Escocês, em 1567, e refugia-se - sua causa sendo derrotada militarmente - na Inglaterra, onde ela é colocada em detenção domiciliar. Tramas contra a vida de Elizabeth envolveram variamente Roberto Ridolfi e Thomas Howard, o quarto Duque de Norfolk (1570-1), Edward Arden (1583), Francis Throckmorton (1584), William Parry e Edmund Neville (1584-5) culminando na conspiração Babington de 1588 (envolvendo um senhor de Derbyshire, Anthony Babington, e um padre Católico, John Ballard, entre outros) que foi descoberta pelo Secretário de Estado Francis Walsingham e resultou na execução de todos os conspiradores. Conforme à ameaça da Armada Espanhola aumentava em intensidade durante 1587 e 1588, os Católicos Ingleses encontraram-se sob forte suspeita: eles desertariam para Filipe da Espanha uma vez que a invasão começasse? Filipe e seus generais claramente contavam com esse cenário. Os súditos Ingleses que eram Católicos praticantes, ou que se pensavam simpáticos à causa Católica, como Edward de Vere, o décimo sétimo Conde de Oxford, genro de Lord Burghley, teria muita

explicação para dar. Os sentimentos eram intensos pois essas questões não concerniam apenas a fé pessoal, mas também à segurança nacional.

Shakespeare cresceu em Stratford-upon-Avon, uma cidade a nordeste de Londres numa distância considerável para os padrões daqueles dias. As lealdades Católicas persistiam em muitas comunidades desse tipo. As autoridades da igreja estavam ocupadas expulsando clérigos de suas paróquias em favor de candidatos reformistas, nem sempre agradando os paroquianos. O drama religioso do último período medieval, popular nos locais do norte e do oeste como York, Wakefield e Chester, foi suprimido pelo governo. Pinturas em paredes e outros artefatos visuais que eram considerados inaceitáveis para a nova religião foram caiados ou, contrariamente, obscurecidos. Entre a geração dos pais de Shakespeare, alguns podem bem ter mantido as simpatias Católicas. Membros da família de sua mãe de Warwickshire, em particular, parecem ter se mantido fiéis à antiga fé. De fato, se alguém voltasse no tempo apenas alguns anos, a situação não poderia ser de outra forma. Seu pai, John Shakespeare, experienciou dificuldades financeiras em 1577-8: ele foi forçado à hipotecar as propriedades de sua esposa, envolvendo-se em sérios litígios, e lhe foi tributado pesadas multas por seu fracasso em comparecer aos encontros do conselho da corporação até que finalmente ele foi substituído como conselheiro. Alguns estudiosos especulam que essas adversidades foram o resultado da condenação por aderência à fé Católica, mesmo que essas dificuldades nos negócios possam ter uma explicação comercial mais mundana.

E sobre Shakespeare ele próprio? A possibilidade de ele ter conexões Católicas e talvez simpatias levantou uma grande quantidade de interesse nos últimos anos. (Veja a sugerida Leitura Adicional no final desse livro.) A evidência biográfica permanece esparsa, entretanto. Assim como nossa abordagem das ideias de Shakespeare em outras áreas, em matéria de religião, nós somos deixados essencialmente com suas peças e poemas. Shakespeare nunca falou pessoalmente sobre si. Que impressões tiramos das coisas que ele disse através de seus personagens dramáticos?

Sem dúvida, Shakespeare era familiar com algumas práticas católicas e teologia. Quando, em *Hamlet*, o Fantasma do pai de Hamlet descreve a seu filho

os horrores inimagináveis de sua estada no além-mundo, ele usa a linguagem técnica da teologia para expressar seu argumento:

Dormia eu, pois, quando essa mão fraterna
Roubou-me a vida, o cetro e a rainha:
Ceifou-me em plena flor dos meus pecados,
Sem sacramentos, sem extrema-unção,
Sem ter prestado contas dos meus erros,
Cheio de imperfeições em minha mente.

(1.5.75-80)

'*Unhoused*' quer dizer "sem ter recebido o sacramento sagrado"; 'house' é um nome para os elementos consagrados da missa, que são mantidos num caixa sagrada. '*Disappointed*' aqui quer dizer despreparado e desguarnecido espiritualmente para a última jornada até a morte. '*Unaneled*' quer dizer 'sem ter recebido o sacramento da extrema unção'; '*anele*' quer dizer do ato de administrar a última unção ou a extrema unção aos que estão prestes a morrer. Mesmo quando concedemos que as distinções entre as liturgias Católicas e Anglicanas eram às vezes confusas, e que alguns comungantes na igreja Inglesa (incluindo a Rainha Elizabeth) inclinados à prática estabelecidas há muito, esses termos usados pelo Fantasma tinham um sabor distintamente Católico.

A extrema-unção é, na prática da Igreja Católica Romana, um sacramento o qual o padre unge o corpo da pessoa com perigo iminente de morte, enquanto recita um conjunto de textos da liturgia e administra o sacramento sagrado do pão consagrado e do vinho, se possível fisicamente, para assegurar a saúde da alma conforme a pessoa moribunda prepara-se para o Julgamento. É um dos ritos religiosos que foi removido pela igreja Anglicana, como outras igrejas Protestantes, da lista de sacramentos. O Catolicismo Romano reconhecia sete sacramentos: batismo, confirmação (uma comprovação ou reforço do receptor na prática da fé Cristã), a eucaristia da missa, a penitência (em quatro estágios de remorso, confissão a um padre, satisfação ou realização de atos penais ou meritórios impostos ao confessor como pagamento pelos pecados, e absolvição ou perdão dos pecados), extrema-unção, ordenação (o conferir das ordens

sagradas ou dos ritos de ordenação) e o matrimônio. A igreja Inglesa reduziu essa lista de sete para dois, nomeadamente, batismo e eucaristia. Os outros eram reconhecidos em alguns casos como ritos religiosos, mas não “sacramentos” no sentido de conceder graça supernatural; Cristo ele próprio, nessa visão, expressamente ordenou as obrigações espirituais do batismo e da Última Ceia, mas não expressou-se inequivocamente sobre os outros assim chamados sacramentos. Alguns Puritanos Ingleses e não-conformistas, considerando toda a ideia de sacramento como supersticiosa, preferiram referir-se ao batismo e à Ceia do Senhor como “ordenações”. Os Protestantes geralmente desaprovavam a confissão pessoal ou oral; o Livro Anglicano de Orações instituiu, em vez disso, uma oração de confissão geral para as congregações recitarem em uníssono. Os Protestantes não estavam menos insatisfeitos com a ideia de que os atos meritórios, como quem rezasse o rosário, presumivelmente teriam um meio de “ganhar” a salvação; para os Luteranos, Calvinistas e muitos outros, a salvação era um presente de Deus somente, a ser concedido a quem Ele escolher na fé.

Assim, o sacramento da extrema-unção proibido ao Fantasma do pai de Hamlet, não era apenas um sacramento da igreja Católica; ele era um que foi proscrito na prática Protestante. Ademais, o Fantasma parece ter gasto o tempo desde sua morte prematura num lugar conhecido pela crença Católica Romana como Purgatório. O Fantasma identifica a si mesmo para Hamlet como se segue:

Sou o espectro de teu pai;
Condenado a vagar durante a noite,
Por algum tempo, e a jejuar de dia
Preso no fogo, até que este consuma
E purifique as faltas criminosas
Que cometi em vida.

(1.5.10-14)

O Purgatório é, de fato, um local de purgação e purificação espiritual. Apesar de não ser nomeado aqui, Shakespeare refere-se a ele em outro lugar nesse sentido teológico. “Eu me arriscaria ao Purgatório por isso”, diz Emília para

Desdêmona, alegremente sugerindo que ela arriscaria tudo menos a danação imediata se a ela fosse oferecido uma grande quantidade de riquezas em troca de aceitar um caso de adultério (*Otelo*, 4.3.79-80). Ao banido Romeu, “Não há mundo para além das muralhas de Verona / Mas o purgatório, tortura, o próprio inferno” (*Romeu e Julieta*, 3.3.17-18). Claramente Romeu compreende que o Purgatório é algo relacionado com, mas menos que, o inferno.

O Fantasma em *Hamlet* faz uma distinção familiar. Ele está fadado a sua “casa prisão” “por um tempo”, até que os “vis crimes” feitos em seus “dias de natureza” sejam “queimados e expurgados”. A cena que descreve é tão horrível que ele ousa não dizer a Hamlet os segredos do lugar para que não congelem o sangue de Hamlet e cause extremo pavor, e ao Fantasma é proibido falar sobre esses assuntos de qualquer forma, mas ao menos a punição não é de duração ilimitada. O Purgatório é, por definição, um local onde as almas partem dessa vida geralmente num estado de graça devem, entretanto, sofrer por um tempo para que sejam purificadas dos pecados menores (oposto aos mortais), ou pagarem a punição temporal por causa dos pecados mortais pelos quais a punição eterna será o perdão. Pecados menores são perdoáveis; pecados mortais são fatais à alma ao menos que perdoados através do sacramento da penitência. O conceito de Purgatório torna-se estabelecido na teologia Católica medieval como uma forma de explicar como Deus pode escolher lidar com pessoas essencialmente valiosas envolvidas numa situação onde a absolvição formal pela a igreja pode provar-se impossível, como é o caso da morte repentina. O conceito era similar ao de Limbo, outro lugar de confinamento existente nas bordas do inferno, designado para aqueles que morreram antes da vinda de Cristo ou que morreram quando crianças, antes do batismo ser administrado. Desde que os sacramentos do batismo e da eucaristia eram incondicionalmente necessários para a salvação, os teólogos raciocinaram, mesmo as pessoas como Adão e Eva, Noé, Moisés e Virgílio não puderam ascender aos céus sem a Encarnação. Assim também com as crianças não batizadas, pois elas não foram ainda recebidas na igreja.

Essas distinções teológicas são necessárias para entender o que o Fantasma em *Hamlet* está dizendo ao seu filho. O que temos então que ver dos “vis crimes” feitos nos “dias de natureza” do Hamlet pai, isto é, enquanto ele

ainda estava vivo na Terra? O que ele fez para merecer o Purgatório? Hamlet pai é representado na peça como uma pessoa e um rei exemplar: moderado, gentil e tão solícito a sua esposa “Que não deixava nem a própria brisa / Tocando forte o seu rosto” (1.2.141-2). Isto é, claramente, a apaixonada lembrança de um filho afligido, mas ela entretanto parece ser confirmada por tudo o mais que vemos. O Ator Rei, como um representante de Hamlet pai em “O Assassinato de Gonzago”, é sábio e profundo num nível extraordinário. O velho Hamlet foi um guerreiro que “quando em fúria”, “Destruiu os polacos sobre o gelo” (1.1.66-7), e que, por isso, tinha sangue em suas mãos, mas certamente no mundo de *Hamlet* isso deveria ser considerado como um símbolo de bravura cavalheiresca adequada a um rei, em vez de um crime que mereça punição divina. A teologia Católica Romana tem uma resposta mais simples do porquê dos sofrimentos e tormentos de Hamlet pai no Purgatório: seus “vis crimes” são coisas que todos nós humanos fazemos todos os dias das nossas vidas. Nós somos orgulhosos, furiosos, invejosos, cobiçosos, glutões, preguiçosos e lascivos; nós blasfemamos, esquecemos de honrar nossos pais, adoramos falsos deuses e assim por diante. Nenhum dos Sete Pecados Mortais ou dos Dez Mandamentos escapam de nossa atenção depravada. A humanidade decaiu ao pecado com a desobediência de Adão e Eva, e pode ser resgatada apenas pela salvação de Cristo como administrada através dos sacramentos da igreja. Qualquer pessoa como Hamlet pai, não importa quão virtuosa, que morre sem o absolutamente necessário sacramento da extrema-unção, deve gastar algum tempo no Purgatório. Os Protestantes não eram menos insistentes no estado pecaminoso da humanidade depois da Queda, mas tomam uma visão muito diferente do papel dos sacramentos ao oferecerem guias para a salvação.

Essa passagem de *Hamlet* demonstra que Shakespeare estava completamente familiarizado com a doutrina Católica do Purgatório. Muito mais difícil de determinar, entretanto, é se Shakespeare pessoalmente acreditava em tudo relacionado ao Purgatório, ou alguma parte, ou nenhuma. O conceito prova-se vitalmente útil aqui em *Hamlet* para estabelecer as circunstâncias da morte repentina do velho Hamlet, em dramatizar para seu filho os horrores de tudo, e para ligar à ideia Cristã medieval de uma além-vida o conceito pagão de vingança. Parte do que é tão abominável sobre o ato de assassinato de Cláudio,

e assim o que instiga Hamlet à vingança, é que Cláudio condenou a alma de seu irmão a inefáveis tormentos que relembram o inferno em seus efeitos devastadores mesmo que Cláudio não possa enviar a alma do velho Hamlet para o inferno para sempre. Isso é talvez a principal consideração que instiga Hamlet, quando posteriormente encontra oportunidade de matar Cláudio numa oração, para poupar o assassino para um destino pior do que se ele morresse de joelhos implorando a Deus por ajuda:

Agora posso agir, eis que ele reza.

E vou fazê-lo.

(Tira a espada)

E ele entrará no céu;

E eu estarei vingado. Mas, pensemos:

Um vilão mata o pai e, em consequência,

Eu, seu único filho, o criminoso

Mando aos céus.

Isso não é vingança, é paga e engano.

Ele colheu meu pai, forte e nutrido,

Em plena floração de seus pecados;

Na flor de maio; e só os céus conhecem

Como deu suas contas ao Criador.

(3.3.73-82)

Isso novamente apresenta a existência do Purgatório, e parece dizer claramente que, no entendimento de Hamlet pelo menos, os “crimes” de seu pai merecedores dos tormentos do Purgatório foram aqueles de qualquer frágil mortal injustamente negado à benção da remissão desses pecados menores através dos últimos ritos. Mas, por causa que essa questão é tão integral à história que Shakespeare está dramatizando, nós não podemos ter certeza da visão pessoal de Shakespeare.

Essa dificuldade interpretativa serve as nossas tentativas de avaliar outros momentos onde as práticas Católicas são consideradas. O Rei Henrique V busca corrigir a usurpação da coroa Inglesa pelo seu pai através de atos devocionais

que muitos Protestantes veriam como superstição. Ele reenterrou o corpo de Ricardo II. Ele provê “pagamento anual” a “quinhentos pobres” que “duas vezes levantam suas murchas mãos / Aos céus, para desculpar o sangue”. Ele construiu “Dois altares, onde os tristes e solenes padres / Cantam ainda para a alma de Ricardo” (*Henrique V*, 4.1.293-300). (“Ainda” quer dizer “perpetuamente”.) Altares eram doações para os cânticos das missas, em capelas comumente construídas dentro de grandes igrejas ou catedrais. Essas doações ofereciam suporte financeiro perpetuamente para os clérigos cantarem missas para o bem espiritual de uma finada alma, nesse caso Ricardo II. A prática foi abolida pelas igrejas Protestantes, em grande medida pois contrastava com a busca de se alcançar o caminho para o paraíso pelas “boas obras”, como se alguém pudesse assumir merecer a salvação. Martinho Lutero e João Calvino eram ambos veementes nessa questão. A manutenção de quinhentos pobres por Henrique para orarem por perdão em nome do Rei é suspeito da mesma maneira, de um ponto de vista Protestante. Ainda que Shakespeare não pareça temer apresentar Henrique V como um “bom” Católico. Henrique foi, é claro, rei da Inglaterra no início do século quinze, muito antes da Reforma. Ele vigorosamente condenou os reformadores de Wycliffite - um fato que Shakespeare não escolhe enfatizar.

Ao mesmo tempo, o Rei Henrique de Shakespeare expressa-se de tal maneira que os Protestantes achariam confortável e sábia. Tendo criado dois altares e todo o restante, Henrique concede que essas boas obras não são por si só suficientes. “Mais farei”, ele jura, “Apesar de que tudo que eu faça não valha nada, / Pois minha penitência virá, / Implorando perdão” (300-2). Quando diz essas palavras ele está ajoelhado, rezando a Deus. A teologia implícita é amplamente inclusiva. Boas obras são sagradas, mas elas não são suficientes sem a oração pessoal e o remorso sincero. Henrique considera o conselho das autoridades da igreja, apesar de ele também conseguir extrair deles uma ampla contribuição para sua guerra contra a França. Ele manda seus soldados cantarem o “*Te Deum*”, um hino Católico de louvor também incorporado depois da Reforma à prática Anglicana. Henrique é um bom filho da igreja, mas não de forma polêmica que poderia ofender a maioria dos Protestantes. Ele é inequivocamente um herói Inglês, mesmo que não tenha conflitos com Roma.

Talvez nós possamos ver nesse retrato uma maneira de minimizar as diferenças numa era de Reforma, e assim de enfatizar os elementos de continuidade na Cristandade Ocidental.

O retrato de Shakespeare das figuras dos clérigos é geralmente consistente com uma posição moderada e inclusiva. Seus freis são usualmente geniais, mesmo se às vezes levemente cômicos. O Frei Laurence em *Romeu e Julieta* é um Franciscano, assim como seu associado, Frei João. A história é, sobretudo, Italiana em suas fontes últimas e em seu cenário. Frei Laurence não gasta tempo expondo a doutrina Católica. Em vez disso, ele é um conselheiro de Romeu e então de Julieta, um sábio velho homem dado a moralismos sentenciosos que são em certos momentos comoventes à história trágica de dois jovens amantes. “Assim dois reis opostos estão acampados ainda neles / Nos homens assim como nas ervas”, ele diz em solilóquio “graciosa e rude vontade; / e onde o pior for predominante / Em breve a cancerígena morte devora aquela planta” (2.3.27-30). Quando esses bem-intencionados esforços em remediar o banimento de Romeu forem frustrados pela má sorte e o mau momento, Laurence estará disposto a aceitar sua parcela na culpa. O Príncipe é rápido em desculpar Laurence: “Nós ainda o conhecemos como um homem sagrado”, ele diz (5.3.270). Este epíteto adequa-se habilmente: Laurence é um homem sagrado, um amigo mais velho, um conselheiro sábio, alguém que simpatiza com os jovens.

Frei Francis, em *Muito Barulho por Nada*, não é menos decente e respeitável. No planejado casamento de Cláudio e Hero, seu papel é importante ao julgar a jovem dama como inocente da terrível acusação de promiscuidade levantada contra ela. Ele faz esse julgamento com base em suas observações dela da sua perspectiva privilegiada como um experientado clérigo conselheiro e confessor. Tendo notado “Milhares de aparições de enrubescimento / A iniciarem-se na face dela, milhares de vergonhas inocentes / Que na brancura angelical venceram aqueles rubores” (4.1.159-61), Frei Francis simplesmente não pode acreditar o que Cláudio, Don Pedro e Don John alegam contra Hero.

Se tolo,
Não confiem no que penso e no que vi,

Com o muito que vivi selando
O teor do meu livro; e nem confiem
Em minha idade, ofício e divindade,
Se essa moça inocente aqui não jaz
Sob algum grave erro

(4.1.164-70)

Somente Frei Francis e Benedito, entre os homens presentes, têm a força de convicção de acreditar na inocência de Hero. Mesmo o pai dela colapsa por um tempo em duvidosos medos. Frei Francis não tem “evidência” para refutar a aparente prova física do encontro amoroso na janela de Hero na noite anterior; sua crença em Hero é baseada na fé e na observação. Como Beatriz, que está também incrédula perante a acusação, Francis simplesmente sabe que Hero não poderia fazer tal coisa. Novamente, Shakespeare não tem compunção em apresentar um frei como, essencialmente, um bom homem. Ao mesmo tempo, ele é como Frei Laurence em não ter função litúrgica ou doutrinal outra para além de oficializar o casamento.

O mesmo é verdade, num sentido mais amargo e irônico, sobre o fingido frei (de fato Duque Vincentio) em *Medida por Medida*. Por mais enigmático que seu papel de governante ausente, observando as corrupções de Viena, da perspectiva vantajosa de um disfarce, o Duque age de maneira que reforça o retrato genérico de um frei bondoso das peças de Shakespeare. Ele aconselha Cláudio a preparar-se para a morte num discurso profundamente tocante sobre a vaidade dos desejos humanos, mas, enquanto isso, está simultaneamente manobrando para garantir que Cláudio seja mantido vivo. Ele cuida de Isabella com genuína solicitude. Suas córicas observações em solilóquio relembram o tipo de sentença de sabedoria que ouvimos em outro lugar, de Frei Laurence e Frei Francis. “Aquele que sustentar a espada do céu / Deve ser tão sagrado quanto severo”, ele entoia (3.2.254-5). Então, também, os freis nessa peça, que são genuínos membros de sua sagrada ordem, são infalivelmente leais e corajosos do lado certo. Frei Thomas sensivelmente testa o Duque sobre seus motivos ao disfarçar-se com uma batina de frei (1.3). Frei Peter é instrumental na resolução da peça onde Ângelo é exposto (e então perdoado), Cláudio é

reunido com sua irmã e o Duque é restaurado ao seu ofício como governante de Viena. Em nenhum lugar o Catolicismo desses freis parece sofrer interferência em nome de Roma. De forma similar, Shakespeare apresenta a intenção de Isabella de tornar-se uma freira como admiravelmente sincera: ela tem uma boa razão para renunciar ao mundo. Como ela explica para a freira Francisca, Isabella deseja mais do que menos restrições conforme prepara-se para ingressar na irmandade de Santa Claire (1.4). Mesmo que a forma estranhamente cômica de *Medida por Medida* em último caso propicie à Isabella uma maneira de voltar atrás na renúncia do mundo com a possibilidade de casamento (a qual, dependendo da interpretação, ela pode ou não escolher aceitar), as crenças e as práticas Católicas são apresentadas como matérias de consciência sincera e não como ameaças ao estado.

O retrato de clérigos em outros lugares em Shakespeare é, num todo, similarmente tolerante e livre de animosidade polêmica. O anticlericalismo era uma necessidade básica do drama Elisabetano e Jacobiano, e, em certos momentos, ele pode ser agressivamente satírico. Os dois freis do *Judeu de Malta* (1589-90), de Christopher Marlowe, são tão venais comicamente que é possível imaginar as plateias Elisabetanas gargalhando em delírio quando um (Bernardine) é estrangulado por Barrabás e Ithamore, ao que o outro (Jácomo) é então enganado ao atacar o corpo morto de seu confrade e é entregue às autoridades por assassinato. Mais nefastos são os poderosos e corruptos Cardeais no *The Duchess of Malfi* (1613-14) de John Webster e *Women Beware Women* (1620-4) de Thomas Middleton. Muitos outros exemplos podem ser citados. O anticlericalismo de Shakespeare, por outro lado, é mais apto a contentar-se com o retratar de um misto de conspiradores e incompetentes que interferem conjuntamente com alguns clérigos de integridade. O Bispo de Winchester, depois Cardeal, em 1 e 2 *Henrique VI* é um encenqueiro na corte e um inimigo do tio do rei e Protetor, Humphrey, Duque de Gloucester, mas assim também o são o Duque de York, o Conde de Suffolk e outras figuras políticas seculares em luta por precedência. Os epítetos insultuosos proferidos em Winchester como “Padre careca”, “arrogante prelado”, etc., quando ele desfila em seu “amplo chapéu de cardeal” e “túnicas escarlates” (1 *Henrique VI*, 1.3.23-42), que pretendem presumivelmente excitar o sentimento anticlerical e anti-

Católico entre os espectadores de Londres, porém não identifica inequivocamente os vilões como distintos dos virtuosos. A própria piedade do Rei Henrique VI é apresentada como sem dúvida excessiva para alguém que também deve governar o país, mas não por causa disso a piedade é ridícula. O Bispo de Carlisle em *Ricardo II* está inclinado em arriscar sua vida por sua crença moral na santidade da instituição do reinado (4.1.115-50). O Cardeal Bouchier, em *Ricardo III*, tenta sem efeito sustentar “o privilégio sagrado / De um santuário abençoado” quando a viúva Rainha Elizabeth e seus dois filhos (um deles o presumido herdeiro ao trono) buscam refúgio na igreja (3.1.37-43). Nas sequências militares finais da peça, o futuro Henrique VII é apoiado por Sir Christopher Urswick, um padre: “Senhor” é aqui o título honorífico usado ao referir-se a clérigos (4.5.1-20). Pelo contrário, aos clérigos não são dados nenhum papel no relato de Shakespeare da batalha de Bosworth Field. O arcebispo de York em *2 Henrique IV* junta-se à rebelião contra Henrique IV, mas o faz por razões de princípios (4.1.53-87); ele comporta-se mais honradamente que seu membro oposto, Príncipe João de Lancaster, filho do Rei. Presumivelmente, todas as figuras da igreja são Católicas, mas essa conexão é raramente enfatizada.

Entre as peças históricas de Shakespeare, as únicas duas que lidam diretamente com a questão Católica são *Rei João* (cerca de 1594-6) e *Henrique VIII* (1613). Em ambos os exemplos, Shakespeare aproxima-se da questão de forma circunspecta. Rei João era uma figura controversa na Renascença Inglesa. Historiadores Católicos dos séculos quinze e dezesseis, como Polydore Vergil, tendiam fortemente a condenar um governante que, na visão deles, abusou dos direitos da igreja Católica na Inglaterra. Reformadores Protestantes, por outro lado, saudavam Rei João como um herói equivocado - equivocado pois sua ligação com o papado em último caso falha, mas um herói por ter tentado. Católicos, e assim também os Protestantes, não estavam interessados na Magna Carta; o que importava a ambos era a questão religiosa. John Foxe saudou Rei João como um mártir primitivo em *Os Atos e Monumentos da Igreja* (1563), conhecido popularmente como *O Livro dos Mártires*. Numa peça em duas partes de John Bale, *Rei João* (1538, revisão posteriormente), a figura do título é um defensor da causa da reforma. Uma peça anônima de 1587-91 chamada

O *Turbulento Reinado de Rei João*, que Shakespeare parece ter conhecido e utilizado, vê o Rei como um inimigo destemido da corrupção da igreja. Despudorada pró-Inglesa e anti-estrangeira, a peça argumenta que o desafio de João ao papado seria bem-sucedido se não fosse em prol das abomináveis lealdades Católicas da nobreza Inglesa.

Dada a predominância dessa visão anti-Católica de Rei João entre os leitores Protestantes e as plateias de Londres no começo de 1590, o tratamento de Shakespeare desse sensível material é notavelmente generoso e brando. João não é, de fato, um rei admirável: ele impediu o reinado de seu sobrinho Arthur, que detinha uma reivindicação ao trono genealogicamente melhor que o próprio João, e sancionou a morte de Arthur quando este infeliz rapaz foi seu prisioneiro político. Ao mesmo tempo, João detém o suporte do intrépido Filipe, o Bastardo, que, como uma figura córica e robusto patriota Inglês, dá boas razões pela continuidade do governo sob a administração de fato do Rei João. Os nobres que revoltam-se contra João são facilmente enganados ao darem vantagens ao Delfim Francês, Lewis. O núncio apostólico do Papa, Cardeal Pandulph, é um experiente Maquiavel, mas mesmo ele é menos ardiloso que Lewis. Deslealdade à coroa é um jogo fracassado. A igreja Católica está indiscutivelmente tentando instigar incômodos na Inglaterra, e é bem-sucedida ao persuadir João à entregar sua coroa ao Papa e receber compensação de uma maneira que João agora possui “grandeza soberana e autoridade” como “fiduciário do Papa” (5.1.1-4), mas o inimigo real é o Delfim Francês. Shakespeare não coloca muita ênfase na ordenação do Rei ao Bastardo em “sacudir as malas / De acumulados abades” (3.3.7-8); isso é dito *en passant* como vias de explicar como o Rei obterá dinheiro para suas guerras. Similarmente, Shakespeare reporta os rumores que o Rei “está envenenado por um monge” (5.6.24), mas não tenta verificar a alegação ou explorar seus potenciais para o sentimento anti-Católico; há apenas uma explicação da morte inesperada e dolorosa do Rei. Dada a visão prevalentemente Protestante do Rei João nas crônicas e peças que Shakespeare consultou, sua estima é moderada e livre de rancor polêmico.

Escrever *Henrique VIII* (aparentemente em colaboração com John Fletcher) exigiu de Shakespeare um grau inusual de circunspecção. Henrique

VIII foi, sobretudo, avô da Rainha Elizabeth I. Mesmo que Elizabeth estivesse morta há uma década quando a peça foi encenada, em 1613, ela era ainda lembrada como uma monarca popular Protestante; o sucessor dela em 1603, o Protestante James I, e seus avós, eram primos. A peça dá uma representação detalhada do divórcio de Henrique de sua esposa Espanhola, Catarina de Aragão, e sua corte a Anne Bullen ou Boleyn, que será a mãe de Elizabeth. O retrato de Henrique é estudadamente ambivalente. Ele parece pronto para lançar-se numa extravagante amostra de riqueza e poder no Campo do Tecido de Ouro, em 1520; esse encontro com Francis I da França perto de Calais não é encenado diretamente na peça, mas é reportado eventualmente pelo Duque de Norfolk em termos que enfatizam a incorrigível vaidade de lutar por glória terrena (1.1.13-38). Henrique incrimina o Duque de Buckingham por alta traição com os mais frágeis rumores, não considerando a plausível evidência que a queda de Buckingham foi engendrada através de perjúrios e subornos (1.1.198-226). O encontro de Henrique com Anne dá-se numa atmosfera altamente sedutora na propriedade palaciana do Cardeal Wolsey em Westminster (1.4). Entendidos cortesãos suspeitam que, por todas as “elegâncias” e “temperos” da “hipocrisia” de Anne em esperar para casar com Henrique antes de entregar-se a ele sexualmente, ela detém “um coração de mulher, que sempre até então / Afetaram a eminência, riqueza, soberania”; ela está pronta, em outras palavras, em “alongar” “sua suave e flexível consciência” numa intensa barganha pela classe de Rainha (2.3.24-33). Os procedimentos do divórcio de Henrique de Catarina o lançam no papel santimonial de alguém que professa profundo remorso por ter posto de lado uma esposa que é “única” entre as mulheres por suas “raras qualidades” de “doces gentilezas”, “a tímida santidade”, e o “governo de uma esposa”, quando temos boas razões para acreditar que suas preocupações sobre “Escrúpulo” e a “imbecilidade” da “consciência” são os resultados de ele ter ficado cansado de Anne (2.4.134-69). Por um agonizante longo tempo, Henrique parece distraído perante as conspirações de conservadores religiosos como Stephen Gardiner (subsequente Bispo de Winchester) contra Thomas Cranmer, o Arcebispo com mente Protestante de Canterbury.

Ao mesmo tempo, Shakespeare emprega várias estratégias dramáticas para minimizar os efeitos de uma crítica implícita ao pai da Rainha Elizabeth. Pouco é feito das confrontações épicas entre as fés Católicas e Protestantes no momento de rompimento com Roma; de fato, Shakespeare nunca usa essas palavras “Católico” e “Protestante” em quaisquer dos seus escritos. Nem usa “Anglicano” ou “Calvinista”. Ele utiliza “Papista” uma vez, apesar que não nessa peça; é parte de um chiste quixotesco de Lavatch, o bobo palhaço de *Bem Está o Que Bem Acaba*, quando ele contrasta “o jovem Charbon o Puritano” com o “velho Poysam o Papista” (1.3.51-2). O termo “Luterano” ocorre apenas uma vez em Shakespeare, quando o Cardeal Wolsey refere-se a Anne Bullen em *Henrique VIII* como “uma melancólica Luterana” (3.2.100); Wolsey está falando da sua posição de Cardeal. As plateias Inglesas, em 1613, com certeza saberiam que o casamento de Henrique com a Protestante Anne e seu divórcio da Católica Catarina foram os eventos motivadores do rompimento de Henrique com Roma. Uma razão para a derrocada de Wolsey em *Henrique VIII* é que ele esteve em comunicação secreta com “Roma” (isto é, o papado) numa tentativa de assegurar para si o ofício de núncio apostólico (3.2.312-14). O início da Reforma é implicitamente parte da cena em *Henrique VIII*, mas é consistentemente minimizada. Catarina orgulhosamente identifica-se como a filha de Ferdinand, “Rei da Espanha”, insistindo que ele “era reconhecido / O mais sábio príncipe entre muitos que lá reinaram até / Um ano antes” (2.4.45-8), e ela apela “ao Papa, / que traga toda minha causa ante Sua Santidade, / Para ser julgada por ele” (117-19), mas ela não é apresentada na peça como uma fanática religiosa e certamente não como uma Católica que pode ser a fonte de desafeições políticas e religiosas em seu país de adoção; ela é, em vez disso, uma esposa leal e decente a qual a morte na peça é assistida por uma visão angelical (4.2.82ff.). As relações dela com Capuchius, embaixador do Imperador Carlos V, não são em nada conspiradoras; a única esperança dela é que Capuchius possa entregar ao Rei Henrique os cumprimentos amorosos dela (124-30).

Muito da crítica implícita a Henrique VIII é desviada nessa peça para o Cardeal Wolsey. Cruel em sua ambição e orgulho, enamorado de coisas mundanas, ele é o padre corrupto em sua quintessência. Ainda que ele seja

também parcialmente simpático pela sua aparente sinceridade em sua penitência quando é descoberto, e pela sua busca tardia busca por consolações da renúncia. A arrogância dele pode parecer característica do Catolicismo nessa peça, mas é contida pela caracterização ambivalente de Anne e de Henrique. O único herói imaculado, talvez, é o Arcebispo Cranmer, que é ambos, Protestante e virtuoso. Quase martirizado por Gardiner e outro conservador por ser “Um arqui-herexe, uma pestilência / Que infecta a terra” (5.1.45-6), Cranmer é finalmente resgatado por interposição real nas deliberações do Concelho Privado. Henrique VIII é, em último lugar, instrumental ao salvar a Reforma Inglesa. Tudo leva à frente, ao nascimento de Elizabeth, a futura Rainha da Inglaterra. As circunstâncias que resultaram desse evento abençoado são estranhas e imprevisíveis; motivos corruptos e compromissos políticos incertos levaram ao nascimento dessa criança, como se pela operação de um poder misterioso superior. Seguindo a eventual morte dela, ademais, outro herdeiro irá erguer-se “Tão grande em admiração como ela própria” (5.5.42-3), isto é, o Rei James I. Todas essas são “maravilhas” demonstrando a vontade da Providência em abençoar e proteger à nação Inglesa. *Henrique VIII* é assim, parte uma celebração patriótica e parte uma peça misteriosa. Ela vê a grande Reforma espiritual da igreja Inglesa como se tivesse sido causada, paradoxalmente, pelas ações de homens e mulheres interessados apenas em si mesmos. As polêmicas lealdades na batalha de Católicos contra Protestantes são colocadas de lado em favor de uma visão inclusiva e complacente de harmonia religiosa. Com a orientação da providência divina tudo, de alguma forma surpreendente, dá-se para o melhor.

A apresentação de Shakespeare do Protestantismo radical tende a ser mais crítica. De fato, as objeções são menos veementes que em muitas peças escritas pelos contemporâneos de Shakespeare. Não encontramos retratos satíricos tão polemicamente afiados como aqueles de *Tribulation Wholesome* e *Ananias* no *O Alquimista* (1610) de Ben Jonson, os quais os próprios nomes traem o consumado desdém do dramaturgo. Shakespeare é caracteristicamente mais inclinado a simpatizar mesmo com aqueles que sujeita a um certo grau de cômico ridículo. Apesar do fato de muitos Puritanos extremos serem inimigos do

teatro e todas suas obras serem feitas para uma confrontação de severidade inusual. O mais notável exemplo ocorre em *Noite de Reis*.

“Sabe, senhor, às vezes ele é uma espécie de puritano”, diz Maria a Sir Toby quando resume sua visão de Malvólio, o administrador beato da Condessa (2.3.139). O termo provoca a ira de Sir Andrew. “Ó, se eu suspeitasse disso, eu o bateria como um cão”, Sir Andrew declara. “Por ser puritano?” Toby replica. “Suas recônditas razões para isso, caro cavaleiro?” Quando Sir Andrew confessa que ele não tem quase nada a dizer sobre o assunto para além de afirmar que tem “razões muito boas” (140-5), Maria intervém na conversa para clarificar o que ela quis dizer ao utilizar o termo “Puritano” em primeiro lugar:

“Um diabo de puritano que ele é, pois não é nada com constância a não ser um velhaco, um jumento presunçoso, que decora gestos e frases para ter acessos de declamação. Tão entupido de excelentes qualidades, segundo ele mesmo, que acredita que estas garantem que todos os que o veem o amem; e é nesse vício dele que a minha vingança vai encontrar material para trabalhar.

(2.3.146-52)

Shakespeare usa a palavra “Puritano” apenas raramente; para além dessa passagem, onde ocorre três vezes, e uma já mencionada acima em *Bem Está o Que Bem Acaba*, a palavra surge apenas em *O Conto de Inverno* (4.3.44-5) e *Péricles* (4.6.9). Essas duas últimas referências são ambas satíricas. Na primeira, o bobo Pastor observa que aproxima-se o festival de tosa das ovelhas e que haverá “apenas um Puritano” entre os cantores, e ele cantará os “salmos para berrantes”, como pensava-se fazer habitualmente os imigrantes do Continente. No segundo exemplo, a cafetina do bordel Mytilene, em *Péricles*, reclama da incontestavelmente virtuosa Marina que “ela faria de um Puritano um demônio, se ele barganhar por um beijo dela”. Esses exemplos são incidentais, simplesmente refletindo a maneira pela qual a palavra “Puritano” podia esconder um riso das plateias de Londres da mesma forma que as piadas anti-Católicas eram a base do palhaço de palco. O engajamento de Maria com o termo é mais estudado. Ela oferece cuidadosas qualificações: em primeiro lugar ela diz que Malvólio é um “tipo de Puritano”, não somente “um Puritano”, e então segue ao

indicar que o termo não aplica-se bem depois de tudo, pois Malvólio é na realidade um idiota autocentrado.

Que tipo de Puritano é Malvólio, então, se é de fato um, e o que Maria diz sobre os Puritanos? A passagem sugere que os Puritanos podem ser como Malvólio, ou Malvólio como os Puritanos, mas somente até o ponto que eles podem compartilhar algumas características comuns. Se os Puritanos tendem a ser ególatras e complacentemente orgulhosos sobre si mesmos, então eles e Malvólio merecem qualquer tipo de zombaria direcionada a eles. O “Se” coloca um aviso, entretanto, ao traçar analogias fáceis. Nem todos os Puritanos são sufocantes e ególatras; é preciso permitir as distinções. Ao mesmo tempo, o “Se” pode ser uma advertência aos Puritanos também: comportem-se como Malvólio, e vocês não serão poupados da crítica satírica.

Essa segunda advertência é especialmente pertinente, porque Malvólio comporta-se de formas que são comumente associadas com o Puritanismo. Ele parece regozijar-se ao depreciar as festividades de outras pessoas. Ele é conservador em sua maneira de vestir-se. Quando critica a Condessa Olívia por “encantar-se com um desprovido malandro” como Feste, ela rebate que Malvólio está “doente de auto-amor” e prova “com um apetite destemperado”, em vez de tomar como “dardos” aquelas coisas que ele considera “balas de canhão” (1.5.80-90). Evidentemente a Condessa gosta de ter em sua propriedade ambos, esse apóstolo da sobriedade e o espírito-livre de Feste, que a aconselha que “O gozo de agora faz rir” (2.3.48); os dois harmonizam-se. A gravidade de Malvólio é útil para ela num tempo de luto pelo seu irmão morto; presumivelmente ele é um dos que podem manter as festividades do tio dela, Toby Belch, e de seus companheiros, a um nível decoroso. Malvólio invoca a autoridade dela quando tenta terminar uma festa tarde da noite na casa dela. “Minha senhora mandou-me dizer a você que apesar dela o abrigar como parente, ela não é aliada das suas desordens” (2.3.95-7), ele diz a Sir Toby, e é possível imaginar que a Condessa disse algo desse tipo; a festa é muito barulhenta, e certamente a Condessa merece alguma observação de decoro em sua própria casa. A espirituosa e sensível Maria está impressionada ao descobrir a “baderna” que os convidados estão fazendo, e os alerta que Olívia “chamou seu administrador Malvólio e o pediu para os colocar para fora” (72-4). Ao mesmo tempo, a maneira

de Malvólio em colocar seu ultimato é tão convencida e inoportuna que ele rapidamente perde qualquer simpatia que de outra forma poderia acumular. Sobretudo, a própria ambição secreta dele em ser “Conde Malvólio” merece toda a vingança satírica que Maria, Toby e o resto poderiam reunir.

“Pensas, acaso, que, por seres virtuoso, não haverá mais nem bolos nem cerveja?” Sir Toby fala a Malvólio (2.3.114-15). Nenhum satirista anti-Puritano poderia o dizer melhor. Os Puritanos eram desgostados por muitos por causa de suas desaprovações dos festivais da cerveja, [onde as paróquias vendiam cerveja para levantar dinheiro para as despesas da igreja e para auxiliar os pobres] os Jogos de Maio, os mastros enfeitados, [para as festas de primeiro de Maio] dança, bebidas e outras formas de entretenimento social. As desaprovações foram intensificadas pela percepção comum que esses pudicos legisladores da moralidade pública podiam, eles mesmos, ser secretamente lascivos e mundanos. Aqui, novamente, Malvólio adequa-se ao molde. Ele é culpado de “comportamento ensaiado a sua própria sombra” e por fantasiar sobre a Condessa Olívia como sua parceira sexual. Ele medita em solilóquio sobre os precedentes do seu tornar-se “Conde Malvólio”: “A senhora de Strachy” diz-se que “casou-se com o criado de quarto” (2.5.16-39). Ele orgulha-se de seu “riso familiar” (65), mesmo enquanto sabemos que ele é famoso por sua carranca. Ele anseia secretamente pelo poder de ser Conde Malvólio não simplesmente pela riqueza que isso o traria, mas, mais importante, pela autoridade que lhe daria para repreender Toby e Andrew e expulsá-los das propriedades da Condessa. Malvólio é como o estereotipado Puritano mesmo na maneira que lê e interpreta. Quando ele encontra uma carta colocada em seu caminho por Maria imitando a letra da Condessa, Malvólio faz malabarismos intelectuais para adequar-se à mensagem enigmática. “Se eu pudesse fazer isso relembrar algo em mim! exclama, conforme lê o enigma “M.O.A.I” (106-19). Maria de fato escolheu astuciosamente: “M” e “O” iniciam e terminam o nome de Malvólio, enquanto “A” e “I” são a segunda e a penúltima letra. Os Puritanos eram frequentemente acusados de torturarem o texto bíblico para fazê-lo dizer o que eles queriam que dissesse. Malvólio vê a oportunidade de assim o fazer com a carta. “E ainda, para triturar isso um pouco, ele se curvará ante mim”, diz, “pois cada uma dessas letras estão em meu nome” (137-8).

Malvólio assim conforma-se de várias maneiras importantemente particulares no estereótipo do Puritano estraga-prazeres. Ele plenamente merece a punição satírica de ser enganado ao vestir uma estranha roupa festiva e sorrir como um idiota. Mesmo se temos em mente o cuidado de Maria em não criticar severamente todos os Puritanos dessa forma, e mesmo se a punição de Malvólio vai muito longe em seu uso do humilhante encarceramento, somos claramente convidados ao regozijo no merecido castigo desse estraga-prazeres sem graça. Raramente em Shakespeare as simpatias estão tão inclinadas para um lado. Presumivelmente, a razão por essa incomum inclinação de simpatias é que Malvólio é o inimigo de tudo aquilo que o teatro representa. Muitos padres Puritanos odiavam o teatro, como vimos, e Malvólio é claramente um apóstolo de mesma tendência. Quando ele deixa a cena no último ato, jurando que “Eu me vingarei de todos vocês!” (5.1.378), sua declaração de guerra tem um efeito assustador. Finalmente, em 1642, os Puritanos de fato fecharam os teatros de Londres como há mais de meio século gostariam de o fazer. As linhas de batalha são cunhadas em *Noite de Reis*. “O que virá é ainda incerto”, canta Feste (2.3.49).

Em outro lugar, também, Shakespeare parece pronto para convidar o riso genial mas satírico sobre pessoas de tendências reformadoras. O nome de Sir Oliver Mar-text [texto com defeito], em *Como Gostais*, nos dá pistas sobre seu caráter: ele é um “padre-ambíguo” do tipo rústico, que casará Touchstone e Audrey “debaixo de um arbusto como um mendigo” (3.3.77). Os textos de casamentos, através de inúteis exegeses, eram uma prática mantida contra os escritores inclinados ao Puritanismo, como é o caso da tortura de Malvólio em “M.O.A.I.” Mar-text é um “vicário da próxima vila” (40); ele preside uma “capela” (62). Como muitos padres da igreja Anglicana inclinados ao Puritanismo, ele recusa-se a desencorajar seu entusiasmo pelo desprezo de Jaques por seu modesto chamamento. “Isso não importa”, ele murmura desafiadoramente quando deixado a sós no palco. “Nunca um garoto fantástico como qualquer um deles deve desprezar-me quando chamo” (98-9). Sir Hugh Evans, um pároco Galês em *As Alegres Comadres de Windsor*, com propensão por citar os métrico Salmos (3.1.23) e por ameaçar os garotos da escola sob sua tutela com açoitamento se eles falharem em recitar seus paradigmas latinos corretamente

(4.1.15-78), é o alvo de algumas amigáveis piadas práticas. O curador Nathaniel e o pedante mestre-escola Holofernes, em *Trabalhos de Amor Perdidos*, oferecem exemplos dos tipos de instrutores que os jovens podiam encontrar na Inglaterra rural como consequência da reforma educacional Protestante. Hotspur, em *1 Henrique IV*, professa estar encantado com as juras decorosas de sua esposa, como “Não você, em boa-fé”, e “tão verdade quanto vivo”, e “como Deus deve recuperar-me” e “tão certo quanto o dia”, como se ela fosse “uma esposa confeitadeira” ou uma esposa cidadã de Londres que nunca aventurou-se para além de Finsbury (3.1.245-50). Esses maneirismos piedosos eram característicos dos povos burgueses da maior cidade e mais inclinada ao Puritanismo da Inglaterra.

O interesse de Shakespeare no pensamento Calvinista é difícil de avaliar, em parte porque, como um dramaturgo, ele não discute o assunto diretamente, e, em parte, porque as diferenças entre a teologia Calvinista e aquelas de outras tendências religiosas não são sempre facilmente discerníveis na dramaturgia da Renascença. Certamente o Calvinismo exerceu uma profunda influência na igreja reformada Inglesa do século dezesseis e início do dezessete. Durante o meado do século dezesseis, quando a Católica Rainha Maria reinou na Inglaterra, muitos clérigos foram para o exílio, especialmente para Genebra; eles retornaram para casa fortificados com a doutrina Calvinista. A Universidade de Cambridge tornou-se um centro do ensinamento inspirado no Calvinismo. O fermento intelectual criado ali por William Perkins e outros é manifesto, por exemplo, no poderoso retrato de Christopher Marlowe, em *Doutor Faustus* (1588-9), de um erudito o qual “a diabólica queda” e “o destino desgraçado” permanecem como um aviso para todos aqueles que “praticam mais que os poderes celestiais permitem” (Epílogo do Texto A); Fausto é um terrível exemplo de um ser humano Calvinista degenerado, o qual a danação parece inevitavelmente pré-determinada apesar de seu conhecimento da doutrina Cristã. Marlowe frequentou Cambridge; Shakespeare não, e mesmo assim o Calvinismo estava em todo o lugar da cultura. Quais traços, se alguns, ele deixa em seus escritos?

O edificante contraste entre o pai morto de Hamlet e seu tio vivo Cláudio é sugestivo em termos Calvinistas. “Olhe aqui para esse retrato, e para esse

outro”, Hamlet encoraja sua mãe, enquanto mostra-a como esses dois homens eram parecidos, provavelmente nos medalhões usados por Hamlet e Gertrudes em volta de seus pescoços. A semelhança do ancião morto Hamlet mostra “Os cachos no cabelo de Hipérion, a fronte do próprio Zeus, / Um olho como Marte, para ameaçar e comandar”, enquanto que a imagem de Cláudio é como uma “espiga podre / Que contamina a safra” (3.4.54-66). Anteriormente, Hamlet enalteceu seu pai morto como “Um excelente rei, que foi perante este (isto é, comparado com Cláudio) / Hipérion ante um sátiro” (1.2.139-140). Esses contrastes são de Hamlet, e foram, sem dúvida, influenciados pela sua própria idealização de seu pai e o intenso ódio a Cláudio, mas outra evidência na peça aponta também para a ideia que Cláudio é um homem degenerado do tipo que Calvino descreve. O fantasma do pai de Hamlet certamente compartilha a percepção de seu filho de um abismo intransponível entre o virtuoso e o amaldiçoado: “se a virtude é forte, inabalável, / Ainda que a lascívia ande a tentá-la; / Já a luxúria, embora unida a um anjo / Resplandecente, sacia-se de um leito / Puro e vai caçar num lixão.” (1.5.54-8). Cláudio é um dos amaldiçoados. Quando ele tenta orar e alcançar o perdão celeste para seus pecados, assustando-se numa intensa recordação do assassinato que cometeu ao assistir a peça “ratoeira” de Hamlet, “O Assassinato de Gonzago”, Cláudio descobre para seu completo horror que ele é um homem que “não pode arrepender-se”. Ele entende que não pode rezar “Apesar da inclinação ser tão nítida quanto a vontade”. Como alguém que nasceu numa cultura Cristã e que teve, presumivelmente, todos os benefícios de uma educação Cristã, Cláudio sabe perfeitamente bem o que lhe é requerido, se ele espera a salvação: ele deve ser verdadeiramente penitente. Os ensinamentos de Cristo bendizem o pecador penitente, e Cláudio é um pecador. “Não há chuvas o bastante nos céus doces / Para lavá-las (As mãos ensanguentadas de Cláudio) tão brancas quanto a neve?” pondera em solilóquio. “De que serve o perdão, senão de apoio / Para enfrentar o crime?” (3.3.38-66). Ainda que instantaneamente surja a dolorosa explicação de que a misericórdia de Deus não é para Cláudio:

Porém, que forma de oração me cabe?

Perdoai-me o assassínio cometido?

Não serve. Estou de posse dos proventos
Pelos quais fiz o crime - eis a coroa,
Minha própria ambição, minha rainha.
Pode-se obter o perdão, guardando a ofensa?

(3.3.51-5)

A questão responde-se. Se alguém nesse mundo corrupto pode esperar ser “empurrado pela justiça”; o contaminado dinheiro “Compra à lei. Mas não é tal nos céus; lá não há manha: / Lá fica a ação em sua própria natureza” (57-62). Cláudio compreende tudo muito bem, que ele deve entregar à coroa da Dinamarca e à viúva do irmão que assassinou, e prometer seu coração e alma a uma nova vida. Isso é tudo que Deus, em sua infinita misericórdia, o pede. Ainda que seja exatamente isso o que Cláudio não permite-se fazer.

Por que alguns seres humanos são incapazes de querer para si mesmos uma vida devota? A resposta de Calvino dá ênfase na onipotência e na presciência de Deus: desde que ele sabe de tudo o que ocorrerá, ele sabe que alguns humanos falharão espiritualmente e serão eternamente amaldiçoados. Deus não requer todas as ações de uma pessoa, porém ele concede que alguns serão salvos e outros não. Não devemos culpar Deus por isso, ou vê-lo como o autor do mal; isso, em último caso, é heresia. Antes, devemos entender que a misericórdia é o presente de Deus que será ou não dado conforme ele vê adequação à sua misteriosa e infinita sabedoria. Nós, como humanos, não podemos esperar receber a salvação; esta é um presente de graça. Devemos conduzir nossas vidas tão bem quanto podemos, esperando que uma conduta virtuosa possa ser um sinal que estamos entre os eleitos.

Hamlet mostra repetidamente que ele ponderou essas ideias com muito cuidado. Quando ele pede a Polônio que veja se os atores visitantes estão “bem agraciados” no Castelo de Elsinore, Polônio assegura a Hamlet, “Meu Senhor, eu as usarei de acordo com o merecimento deles.” Essa resposta não satisfaz Hamlet. “A adaga de Deus, homem”, ele replica, “muito melhor. Trate cada homem segundo o seu merecimento, e quem escapará à chibata?” (2.2.522-30). Isto é, todos nós podemos esperar nada além de punição se nos for dado de

acordo com nossos justos merecimentos. A ideia recorre quanto Hamlet confronta Ofélia com o relacionamento mal-sucedido entre eles:

Entra para um convento. Por que desejarias conceber pecadores?
Eu próprio sou passavelmente honesto: mas poderia ainda assim acusar-me a mim mesmo de tais coisas, que seria melhor que minha mãe não me tivesse concebido. Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, com mais erros ao meu alcance do que pensamentos para expressá-los, imaginação para dar-lhes forma, ou tempo para cometê-los. O que podem fazer sujeitos como eu a arrastar-se entre o céu e a terra? Somos todos uns rematados velhacos; não acredites em nenhum de nós.

(3.1.122-30)

Apesar de ver a si mesmo como menos corrupto que muitas pessoas, Hamlet está obcecado com o estado decaído da humanidade. Os pecados que ele atribui aqui a si mesmo - orgulho, raiva vingativa, ambição mundana - são os próprios “crimes” que enviaram o velho Hamlet para o Purgatório por um tempo, porque ser humano é cometer esses pecados diariamente, para a danação da alma de alguém, se este alguém não puder obter um compassivo perdão. O mundo no qual Hamlet encontra-se é como “um jardim abandonado / Em que só o que é mau na natureza / Brota e domina. Mas chegar a isto!” (1.2.135-7)

Certamente, essas eram as premissas do Cristianismo medieval, voltando a Santo Agostinho e ainda antes; o estado decaído da humanidade, e a conseqüente necessidade pela graça de Deus, eram princípios fundamentais. Ademais, o pensamento Calvinista deu a essas ideias uma nova urgência no século dezesseis ao ressaltar a potencial falha espiritual. Shakespeare, em *Hamlet*, está continuamente cômico desse perigo. A obstinada malignidade de Iago, em *Otelo*, não é menos perturbadora. E como podemos explicar, em *Rei Lear*, os assustadores contrastes entre Cordélia e suas irmãs cruéis, ou entre Edgar e Edmundo? Ou, em *Ricardo III*, entre Richmond e Ricardo? Em *Macbeth*, entre Banquo e Macbeth? Explicações humanas e psicológicas podem ir até um ponto apenas. Em último lugar, somos deixados com uma consciência das

batalhas espirituais e cósmicas entre o bom e o mal que foi uma vez medieval em sua visão da natureza decaída da humanidade e Calvinista em suas preocupações com a intransigência do reprovado.

Como as Estranhas Irmãs sabem, em *Macbeth*, que elas podem convencer Macbeth em cometer um horrível assassinato, e ainda assim não podem atingir o coração de Banquo? Suas dolorosas profecias incitam em Macbeth uma tentação irresistível, mesmo que (como Cláudio) ele esteja totalmente cômico das consequências espirituais e morais do ato que contempla. Ele sabe que a “exagerada ambição” é a única motivação sugerindo-o a ir em frente com o assassinato do Rei Duncan, e está completamente consciente que a ambição não espera equilibrar a balança da justiça contra o assassinato de um parente, um rei, e um honrado convidado (1.7.12-28); entretanto, o assassinato prossegue. A misteriosa presciência das Estranhas Irmãs, que as capacitam a predizer que Macbeth “deverá ser rei doravante” (1.3.50), deve ser baseada numa certeza que Macbeth é reprovado em termos Calvinistas, como o Doutor Fausto de Marlowe: ele tem livre-arbítrio como um ser humano, porém fará o que está predestinado. Esse destino certo é uma parte fundamental de quem ele é. O destino é preenchido através das decisões dele, seus atos; porém também parece ser totalmente predeterminado. Banquo, em contraste, sabe como conter sua fragilidade humana dentro da bússola da conduta moral. “Poderes misericordiosos”, exclama, “Restringe em mim o mal que a natureza / Libera no repouso!” (2.1.7-9). Sua oração é respondida pois, apesar da sua natureza humana torná-lo inevitavelmente inclinado às ambições pecaminosas, ele é de alguma forma possuído pela graça, o que o permite orar eficazmente por assistência divina, sem a qual ele sabe que falharia. Como podemos entender essas diferenças cruciais entre Macbeth e Banquo? Presumivelmente a resposta encontra-se em algum lugar nos paradoxos do determinismo e do livre-arbítrio que encontra suas mais incisivas expressões na Renascença, nos escritos de Calvino e em obras como *Macbeth*.

Shakespeare era antissemita? Certamente a cultura Inglesa de seus dias era intolerante com Judeus. Eles foram expulsos da Inglaterra durante o reinado de Eduardo I, em 1290, em resposta à opinião pública hostil contra o papel influente que os Judeus detinham no sistema bancário e nas finanças. Alguns

Judeus viveram em Londres e na corte no final dos anos 1590 e início dos anos 1600, mas eles geralmente mantiveram-se fora de alcance, e alguns adotaram à tática de conformarem-se externamente à religião oficial Anglicana. A histeria pública irrompeu em 1594 quando um físico Português Judeu, Dr. Roderigo Lopez, foi acusado de ter conspirado contra a vida da Rainha Elizabeth e a de Don Antônio, pretendente do trono Português. *O Judeu de Malta*, de Christopher Marlowe, apresentando um protagonista Judeu (Barrabás) com uma impressionante longa lista de crimes de vingança, foi revivido com sucesso nessa ocasião. No final do século quinze, *A Peça do Sacramento*, dramatizou a história de cinco Judeus que compraram uma hóstia sacramental de um clérigo corrupto e sujeitaram-na à tortura, símbolo da crucificação de Cristo. As peças cíclicas no final do período medieval geralmente retratavam os Judeus como culpados pela crucificação e assim inveteradamente hostis à Cristandade. Como potenciais convertidos para a “verdadeira” fé eles eram aceitáveis, mas somente com essa condição.

Os escritos de Shakespeare revelam às vezes algo dessa disposição. “Se eu não amá-la, sou um Judeu”, diz Benedick de Beatriz, em *Muito Barulho por Nada* (2.3.257-8). A metáfora é improvisada; Benedick não está dizendo nada sobre os Judeus. A própria natureza irrefletida dessa comparação difamatória trai uma atitude preconceituosa na cultura como um todo. Assim também em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, quando o bobo Lance reclama de seu cão por não chorar em seu adeus à família: “Um Judeu choraria ao ver nossa despedida” (2.3.11-12). Uma das animadas afirmações de Falstaff é jurar que está dizendo a verdade, “ou eu não passo de um Judeu, um Judeu Hebreu” (*1 Henrique IV*, 2.4.177). As Estranhas Irmãs em *Macbeth* incluem um “Fígado de um Judeu blasfemador” entre os ingredientes de seu caldeirão diabólico (4.1.26).

O Mercador de Veneza é, como é óbvio, muito mais complicada, tanto que podemos nos perguntar se as plateias de Shakespeare não estressaram-se pelo engodo abusivo de Gratiano em relação ao vencido Shylock, na cena do julgamento (4.1.311-98), ou anteriormente, pelo relato da cuspidinha de Antônio no sobretudo de Shylock (1.3.110, 124). Grandes atores como Henry Irving e Laurence Olivier mostraram quão simpático Shylock pode ser em performance, especialmente em seu discurso “Não tem os Judeus olhos” (3.1.55-69).

Shakespeare ameniza os antagonismos brutais de um confronto Cristão-Judeu de várias maneiras. Antônio parece disposto a receber Shylock na sociedade Cristã, apenas se este parar de emprestar dinheiro à juros. “Apressa-te, gentil Judeu”, Antônio diz como adeus a Shylock, quando Shylock concorda em emprestar dinheiro “por mero esporte” sem juros outros para além do confisco de uma libra de carne em caso de não pagamento. “Eu selarei tal nó / E digo que há muita gentileza nos Judeus”, Antônio declara. “Os Hebreus tornar-se-ão Cristãos; ele torna-se gentil” (1.3.144-77). Claramente, essa disposição caridosa da parte de Antônio é postulada sobre a ideia de conversão: se o Judeu irá “tornar-se Cristão”, então ele não será mais um Judeu. A conversão da filha de Shylock, Jéssica, ao Cristianismo, como a esposa de Lorenzo, parece reforçar o ponto; ela é incluída na reunião festiva no final da peça em Belmont (mesmo que as produções modernas às vezes retratem-na como ainda uma desconfortável estranha). O Judaísmo é definido como uma matéria de fé, não de etnicidade.

Ademais, *O Mercador de Veneza* não parece privilegiar o Cristianismo sobre o Judaísmo. Não importa o quanto somos convidados à simpatizar com Shylock como um homem condenado, sua crença em prosperar por suas “barganhas” e sua “gasta parcimônia” (1.3.47) é apresentada na peça como pertencendo a uma antiga ordem de conduta moral e ética. Sua defesa de Jacó por ter sido mais esperto que Labão em relação a algumas ovelhas soa como uma defesa da enganação: tendo concordado com Labão que as ovelhas semi-coloridas seriam o pagamento pelo trabalho de Jacó, este fincava gravetos descascados que expunham o interior branco em frente das ovelhas no cio para que delas nascessem cordeiros semi-coloridos. As interpretações de Shylock dessa história do Antigo Testamento soa como um cálculo cuidadoso e egoísta: “a parcimônia é uma benção, se os homens não roubarem-na” (74-88). Os Cristãos, por outro lado, acreditam no risco, na aventura, ao atirar uma flecha depois de perder uma como forma de encontrar a primeira (1.1.140-52). Antônio arrisca sua vida ao possibilitar a seu amigo mais jovem, Bassânio, competir pela mão de Portia. Bassânio arrisca tudo na escolha dos três porta-joias em nome do amor e da fortuna. Lancelot Gobbo deixa o emprego com Shylock para servir a Bassânio porque, como ele diz a Bassânio, “O antigo provérbio está bem dividido entre meu mestre Shylock e você, senhor: você tem a graça de Deus,

senhor, e ele não tem o suficiente” (2.2.141-3). Por “suficiente” Lancelot quer dizer da prosperidade mundana sem graça espiritual. Como Lancelot diz, “Eu sou um Judeu se eu servir os Judeus por mais tempo” (107). Jéssica decide abandonar seu pai porque, como ela diz a Lancelot, “Nossa casa é o inferno” (2.3.2). Apesar do risco ser às vezes afoito e despreocupado, ele é apresentado na peça como mais corajoso e mais generoso do que a postura mais cautelosa adotada por Shylock. Sujeitar-se a riscos é parte da nova distribuição, e é bem-sucedido no final romântico da peça. As produções modernas frequentemente ironizam esse final como uma forma de mostrar que os Cristãos na peça são cruelmente superficiais, como eles às vezes o são, mas uma visão mais balanceada pode ser que Shakespeare, com toda sua sensibilidade compassiva perante a tristeza da condenação (certamente muito maior que qualquer coisa manifestada no *Judeu de Malta* de Marlowe), compartilha a parcialidade de sua cultura em favor da alegada nova ética Cristã da graça.

Shakespeare “acredita” em fadas, fantasmas e outros seres supernaturais? Eles são certamente onipresentes em suas peças. Ao mesmo tempo, eles estão lá pelo menos em parte porque são essenciais a sua dramaturgia. Perguntar se devemos “acreditar” nas fadas de *Sonho de uma Noite de Verão* é uma questão complicada. Por um lado, elas são certamente reais no sentido de serem personagens dramáticos no palco. Elas têm suas discussões e seus sentidos de humor; elas nos fornecem uma perspectiva divertida da tolice humana, especialmente do amor. “Senhor, quão tolos são esses mortais!” exclama Puck quando ele e Oberon preparam-se para testemunhar o “apaixonado desfile” (3.2.114-15) da disputa causada pelo próprio Puck ao erroneamente ungir os olhos de Lisandro com a erva mágica em vez de Demétrio, de modo que os dois jovens homens competem agora pelo amor de Helena. As fadas são essenciais ao tratamento dos pontos de vista da peça. Elas tornam-se “invisíveis”, presumivelmente com um gesto ou alguma rápida mudança de roupas. “Eu estou invisível”, diz Oberon (2.1.186), e nós como plateia assumimos isso, permitindo-o assim perambular entre os mortais sem ser “visto”. (Próspero, em *A Tempestade*, pode fazer a mesma coisa.) A própria autoconsciência desse dispositivo teatral nos coloca em alerta que a “invisibilidade” deles é uma convenção de palco, e assim também, talvez, seja

qualquer sentido de sua existência objetiva. Numa contínua ironia dramática, os humanos dessa peça nunca estão conscientes da extensão a qual suas ações estão sendo dirigidas por criaturas sombrias invisíveis. Nossa consciência dessa ironia é parte de nosso prazer na performance teatral. Ao mesmo tempo, Shakespeare parece estar jogando com crenças populares em fadas, *leprechauns*, goblins e criaturas semelhantes. Essas crenças eram, sem dúvida, difundidas entre muitas pessoas na Renascença. Talvez o melhor sentido o qual as fadas de Shakespeare são “reais” é que elas são imortais em sua arte. Elas ainda desfilam ante nós, em nossa imaginação, e assim o farão sempre que suas peças forem lidas ou encenadas. Essa imortalidade é algo que nós, meros mortais, não podemos esperar desfrutar.

Algo similar pode ser dito do emprego dramático de Shakespeare de fantasmas. Se os fantasmas e os demônios eram reais, esse foi um tópico muito debatido na Renascença. Os escritores Protestantes, como Samuel Harsnett tendiam a vituperar fantasmas e demônio como ficções de uma fantasia Católica corrupta; sua *Declaração de Imposições Papistas Odiosas* (1603) é incessantemente cética em sua denúncia de exorcismo. O Rei James I ponderou um ceticismo similar na questão da bruxaria. Os fantasmas de Shakespeare estão por todo lado, e eles são capazes de extraordinários artifícios de palco. O fantasma do pai de Hamlet pode fazer-se visível aos guardas no posto e para Hamlet e Horácio, mas ele também pode fazer-se simultaneamente visível a Hamlet e não para Gertrudes (*Hamlet*, 3.4.136-45). Alguns leitores tomam isso como evidência que o fantasma é uma produção da imaginação hiperativa de Hamlet, mas uma explicação igualmente plausível é que esse fantasma simplesmente não deseja comunicar-se com Gertrudes. Sobre o que eles fariam?

Em todo caso, nas tradições da Renascença, os fantasmas são plenamente capazes dessas táticas. As Estranhas Irmãs manifestam-se a Banquo e Macbeth e então “desaparecem” de uma forma que Ross e Angus não as veem: “A terra tem bolhas”, diz Banquo, “como a água, / E essas vêm de lá” (*Macbeth*, 1.3.78-80). O fantasma de Banquo em *Macbeth* duas vezes revela-se para Macbeth enquanto os convidados na mesa de banquete não veem nada (3.4.38-108). Mesmo Lady Macbeth está convencida que “Isso é a própria pintura

de seu medo” (61). Ainda que a direção de palco parece clara o bastante: “*Entra o Fantasma de Banquo, e senta-se no lugar de Macbeth*” (37 SD). Esse fantasma é real no teatro. Assim o é “*o Fantasma do jovem Príncipe Eduardo, filho de Harry o Sexto*”, e assim o são os fantasmas de Henrique VI, Clarence, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings, os dois jovens Príncipes, Lady Anne e Buckingham, que visitam o Rei Ricardo e então Richmond, com profecias alternadas de derrota ou vitória na batalha do próximo dia (*Ricardo III*, 5.3.118-76). Ricardo e Richmond estão ambos dormindo em suas respectivas tendas, e ainda assim os fantasmas parecem “reais” num sentido que eles não são confinados a um sonho. A intenção coletiva de “alojarem-se” na alma de Ricardo na batalha de Bosworth, levanta a possibilidade que, como espíritos, eles possam ter uma influência decisiva nos afazeres dos mortais. “*O Fantasma de César*” aparece a Brutus nas vésperas da batalha de Philippi em *Júlio César* sem ser percebido pelos soldados que guardam Brutus (4.3.276-304), e ainda uma vela ou candelabro queima “mal”, como se sinalizando a presença de algo sobrenatural (278). “Você deve me ver em Philippi”, anuncia esse “espírito maligno” a Brutus, claramente implicando que a derrota dos assassinos de César em Philippi está predeterminada (284-5). Os fantasmas de Shakespeare, sendo criações dramáticas, ocupam um mundo ambíguo da arte que nos convida a especular sobre suas relações com o mundano, sem terem proposto quaisquer respostas dogmáticas.

As bruxas similarmente ocupam um espaço dramático ambivalente. As Estranhas Irmãs, em *Macbeth*, são introduzidas na direção de abertura da peça com “*Entram as três Bruxas*”, e são em outro lugar identificadas pelo mesmo nome. “Fora, bruxa!” diz a esposa de um marinheiro para uma delas (1.3.6). “Múmia de bruxa” é um dos apavorantes ingredientes do caldeirão diabólico delas (4.1.23). Hécate, deusa da noite e da bruxaria, encontra-se com elas no que parece ser uma cena não-Shakespeariana (3.5). A bruxaria “celebra / As oferendas à pálida Hécate” (2.1.52-3). As três aparições que as Estranhas Irmãs mostram a Macbeth emergem e então desaparecem no espaço abaixo do palco Elisabetano associado com o reino do inferno (“Por que decai o caldeirão?”, 4.1.106). Quando a Duquesa de Gloucester, em *2 Henrique VI*, incita uma bruxa chamada Margery Jordan a conjurar espíritos para ela, Margery e sua cúmplice

“fazem as cerimônias necessárias, e fazem um círculo”, recitando “Conjuro te”, etc., “Há relâmpagos e raios terríveis; então ergue-se o Espírito” (1.4.1-41). “Ergue-se” poderia querer dizer sobre o sair de um alçapão no palco principal. Demônios encontram Joan la Pucelle (isto é, Joana D’Arc) em *1 Henrique VI*, balançando suas cabeças em desafio e recusando a oferta dela em permiti-los sorver seu corpo para indicar que os abençoados dias de vitória dela sobre os Ingleses está terminando (5.3.1-24). Esses demônios também, presumivelmente, emergem ao palco de um alçapão.

Presságios são também comumente relatados nas peças de Shakespeare, com prodigiosas sugestões. Em *Júlio César*, muitos presságios ocorrem na noite anterior do assassinato de César: mãos queimando sem consumir a carne, leões perambulando nas ruas de Roma, corujas piando e cantando ao meio dia, e ainda mais (1.3.15-32). As águias que acompanham Cássio e Bruto a Philippi, alimentando-se das mãos dos soldados, abandona-os para dar lugar a corvos, gralhas e falcões conforme a batalha aproxima-se, persuadindo mesmo o cético Cássio a “parcialmente creditar às coisas que pressagiam” (5.1.81-92). O oculto é, assim, uma parte integral da dramaturgia de Shakespeare, mas sempre apresentada de uma forma que levanta questões sobre a “realidade” do que a plateia vê ou ouve.

O mundo espiritual do drama de Shakespeare é assim como uma cena agitada, evocando um Cosmos no qual espíritos, demônios e fadas exercem um provável e ainda incerto poderoso controle sobre o destino humano. Quais tipos de valores espirituais habitam esse Cosmos? A religião provê qualquer tipo de resposta ou consolação pelos manifestos desapontamentos da vida? Peças diferentes fornecem diferentes *insights*, é óbvio, e diferentes gêneros configuram diferentes expectativas. Ademais, podemos talvez perguntar se Shakespeare dá privilégio especial a laços sociais de amizade, entendimento, amor e compaixão que podem ajudar a reparar às circunstâncias trágicas da vida e prover realização para as aventuras mais felizes da vida. Essas qualidades compensadoras são geradas da gentileza humana e da habilidade de perdoar, contrabalançando a propensão pior da humanidade pela crueldade e indiferença. Elas não são, de modo geral, sacramentais; isto é, elas não são trazidas pelas obras da liturgia e prática da igreja. Elas são geralmente compatíveis com as

parábolas de Cristo exaltando a virtude e a contenção, mas elas não dependem da promessa na existência eterna celestial depois da morte do corpo. Elas são, nesse sentido, seculares e humanísticas sem serem hostis à religião organizada, e geralmente sem rejeitar um papel último à providência benigna nas questões humanas (apesar dessa providência não ser encontrada nas peças Romanas).

Quando o Duque Senior, em *Como Gostais*, reflete sobre o que ele e seus colegas na floresta mais sentem falta na sociedade que deixaram para trás, no exílio involuntário, ele nota três coisas principais: ser tocado na igreja “com o sagrado sino”, sentar “em bons banquetes de homens” e enxugar os olhos “Das lágrimas que a sagrada piedade engendrou” (2.7.119-22). Ao dizer isso ele está ecoando às próprias qualidades da vida civilizada as quais Orlando apelou a pouco em sua solicitação de ajuda em tempos de desesperada necessidade. Ir à igreja tem seu local adequado nesse rol, talvez mais como um costume social do que um evento sacramental ou ritual, desde que é imediatamente comparada com o costume social de banquetear-se em companhia e com atos de caridade que são incitados ao conhecer o que é “ter e receber piedade” (116). As pessoas precisam umas das outras, e é melhor satisfazerem-se com feitos caridosos.

Paradoxalmente, a força da dramatização de Shakespeare de valores caridosos pode ser vista com clareza especial num cenário não-Cristão, onde a universalidade desses valores eleva-se acima da particularidade cultural. O caso notável desse ponto é *Rei Lear*. Nominalmente ambientada na Bretanha pré-Cristã, e recheada de promessas aos deuses e deusas do Cosmos não-Cristão (“Ouça, Natureza, ouça! Cara deusa ouça!” 1.4.274, “Vocês me veem aqui, vocês deuses, um pobre homem velho”, 2.4.274), *Lear* banha-se em idealismos que nossa cultura tende à associar com a Cristandade porque é a religião mais próxima de muitos. Sem dúvida, essa proximidade e familiaridade com o ensinamento Cristão convidou às primeiras plateias de Shakespeare a reconhecerem as conexões. Um exemplo ocorre na primeira cena da peça. Quando o Rei da França aprende que Cordélia foi banida pelo seu pai, ele naturalmente supõe que a ofensa dela deve ter sido de “um grau não natural / Que o torna monstruoso”. Cordélia implora a seu pai para assegurar França que ela não é culpada de “nenhuma mancha viciosa, assassina, podre, / Nenhuma ação não casta ou passo desonroso”, e que foi banida simplesmente por lhe

faltar “Um olho ainda solícito e tal língua / Que estou feliz em não tê-la” (1.1.222-35). França imediatamente entende o ponto: Cordélia não praticou a bajulação calculada que é, frequentemente, o modo do mundo. Ele coloca a questão diretamente ao seu rival pela mão em casamento de Cordélia:

Meu Senhor de Burgundy,
O que diz à dama? O amor não é amor
Quando combina-se com considerações
distantes do ponto inteiro. Você a terá?
Ela é, em si mesma, um dote.

(1.1.241-5)

Esse idealismo altruísta parece antes estranho na boca de um rei poderoso que poderia esperar, como o Duque de Burgundy, um dote como *sine qua non* a qualquer acordo entre duas famílias reais e nobres, mas aquela estranheza ressalta a oposição temática aqui entre o mundano e uma fé no *ágape*, ou amor que é completamente altruísta. O amor, na visão de França, não pode ser chamado amor, a não ser que seja benevolente, generoso e puro. França, além disso, elucida o que ele quis dizer quando endereça à própria Cordélia, explicando porque a escolheu apesar dela ter sido banida pelo seu pai e rejeitada pelo mundano Duque de Burgundy:

Bela Cordélia, rica na pobreza,
Eleita e muito amada no desprezo,
Aqui reclamo a ti e às tuas virtudes.
Seja certo eu tomar o repudiado.

(1.1.254-7)

Esses são os paradoxos das Beatitudes no Sermão da Montanha de Cristo: “Abençoados sejam os submissos, pois eles herdarão a terra”, “Abençoados são aqueles que têm fome e sede de justiça, porque eles serão fartos”, “Abençoados são aqueles que são condenados em prol da retidão, porque deles é o reino dos céus”, etc. (Mateus, 5: 3-12; veja também Lucas 6:

20-3). O Cristianismo, é claro, não mantém um monopólio desses idealismos e, conseqüentemente, essas ideias parecem perfeitamente apropriadas ao mundo pré-Cristão de *Rei Lear*, mas elas ressoam fortes aqui como um guia para a simpatia da audiência. Claramente é pretendido que nós admiremos à honestidade irrepreensível de Cordélia, por mais imprudente que ela seja, e admiremos França por honrá-la nesses termos. Ademais, esse sistema de valor opera por toda a peça. Kent, heroico em sua honesta lealdade, paga o preço do exílio. Edgar é forçado a fugir para salvar sua vida. As pessoas mundanas, entretanto, prosperam insolentemente e quase são bem-sucedidas em tomar todo o reino.

As verdades dolorosas das inversões da peça entre sabedoria e loucura, visão e cegueira, são repetidamente apontadas pelo Bobo de Lear, descrevendo Lear como alguém que “carregaste o teu burro nas costas para andares no pó” e que “desde que tu fizeste de tuas filhas tuas mães” “pois quando entregas a chibata na mão delas e abaixas as próprias calças” (1.4.159-71). O conselho irônico do Bobo a qualquer um que deseja ser bem-sucedido é “Melhor é soltares a roda que está rolando morro abaixo, para não quebrares o pescoço só por segui-la. Mas quando um grande subir, deixa que ele te leve.” (2.4.70-3). Claramente o Bobo não deseja que nenhuma pessoa decente siga seu conselho; ele próprio prende-se lealmente a Lear mesmo no ponto mais baixo das fortunas de Lear. O que o Bobo está fazendo é definir à “sabedoria” e à “loucura” em dois sentidos radicalmente opostos. “Sabedoria” é, para os mundanos, a crença no auto-interesse, ao passo que para o puro de coração a sabedoria é o conhecimento e prática da bondade; por outro lado, “loucura” é a falta de malícia para os mundanos, inocência para os virtuosos. Erasmo fez a analogia com o Cristianismo explícita em seu *Elogio do Loucura (Moriae Encomium, 1509, traduzida para o Inglês em 1549)*: Erasmo vê Cristo como um sábio tolo porque seu ensinamento é, ao mesmo tempo, tão espiritual e tão exaltado, em sua visão do que é finalmente a verdade e o bem. *Rei Lear* é um tributo dramático à grande ideia de Erasmo.

Um idealismo similar manifesta-se ao longo do cânon de Shakespeare. O perdão é frequentemente para Shakespeare ambos, uma bela ideia e um dispositivo de estrutura dramática. Em *Cimbelino*, por exemplo, num cenário

mítico pré-Cristão como aquele de *Rei Lear*, muito da ação gira em torno da profunda penitência de Póstumo Leonato por ter ordenado a execução de sua esposa Imogênia sob uma falsa denúncia de adultério. Pensando que teve sucesso em seu ignorante desejo de encerrar a vida dela, Póstumo volta da Itália para a Bretanha com a intenção de ser capturado e morto. “Morro assim / Por ti, Ó Imogênia”, ele declara em solilóquio, “por quem minha vida / É morte a cada instante” (5.1.25-7). A morte será para ele parte um ato de reparação e parte um gesto de desespero que ele sente por ter cometido um crime imperdoável. Ele é salvo do seu pior ego pela forma tragicômica da história, a qual Imogênia não está de fato morta, e pela disposição dela em perdoar o que ele fez. Em *O Conto de Inverno*, também, a desesperadora recusa de Leontes em perdoar a si mesmo por ter causado a morte de sua virtuosa rainha Hermione ao acusá-la injustamente de adultério leva a uma conclusão similar: depois de dezesseis anos de pesar penitente, Leontes é restaurado por um aparente milagre e é assim reunido com sua esposa que pensava ter destruído. O perdão dela é tão simples que não requer nem palavras: é como o perdão de Imogênia a Póstumo Leonato, ou Cordélia a Rei Lear, que, quando seu pai começa a recuperar a sanidade, e observa que ela tem “alguma causa” para odiá-lo, replica simplesmente, “Nenhuma causa, nenhuma causa” (*Rei Lear*, 4.7.75-8). Próspero, em *A Tempestade*, embate-se com a difícil tarefa de perdoar seus inimigos.

Esse tema do perdão é especialmente insistente em *Lear* e nos últimos romances, mas ele encontra-se em todo lugar nas primeiras peças também: no perdão de Júlia ao inconstante Proteus em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, no perdão de Hero a Cláudio em *Muito Barulho por Nada*, na conversão de Oliver de um vilão para um irmão amável pronto a fazer restituições a Orlando por todo o erro cometido por ele em *Como Gostais*, na determinação de Duque Frederick em transmitir seu desonesto título a seu irmão banido na mesma peça, na disposição de Helena em renovar seu casamento com Bertram depois das muitas tentativas dele de repudiá-la em *Bem Está o que Bem Acaba*, na tardia mas sincera reconciliação de Henrique IV com seu filho em *2 Henrique IV*, no perdão de Desdêmona a seu marido mesmo quando ela está morrendo em suas mãos em *Otelo*, e ainda mais. *Medida por Medida* é um verdadeiro banquete de

perdão e reconciliação: Ângelo e Lúcio são perdoados pelo Duque, Mariana toma Ângelo como seu marido apesar da inclinação pelo mal que ele tão abundantemente demonstrou, Isabella mostra-se capaz de perdoar Ângelo por ter (conforme ela acredita) executado seu irmão, este e Isabella aprendem a perdoar um ao outro e a si mesmos pela dolorosa disputa, Cláudio é restaurado a sua Julieta e a sua irmã Isabella, a Pompey é ensinada uma lição, em vez de ser executado como criminoso, o Reitor é perdoado por ter desobedecido uma ordem, Escalus é perdoado por ter sido iludido ao suportar o abuso de justiça de Ângelo, e mesmo a vida do devasso prisioneiro Barnardine é poupada. É como se Shakespeare visse o perdão como uma importante resposta à insensatez e à brutalidade: as pessoas devem aprender a perdoar o imperdoável. As analogias com o ensinamento Cristão são marcadas, apesar de não de um modo que exclua outras ideias religiosas. Devemos ter em mente também que o perdão é um dispositivo estrutural essencial para Shakespeare, especialmente nas comédias e nos últimos romances, de modo que a ênfase tenha implicações teatrais e, também, ideológicas. Mesmo que nós não possamos dizer com qualquer certeza que Shakespeare pessoalmente “acreditava” nos valores do perdão, caridade, compaixão, generosidade e no amor altruísta, podemos dizer que, como dramaturgo, ele considerava esses valores essenciais para as histórias que ele escolheu dramatizar dessa forma.

Talvez podemos também dizer que Shakespeare parece muito mais interessado como dramaturgo nos efeitos purificadores emocionais e espirituais do remorso e do perdão, do que em instruções mais teológicas sobre como evitar o pecado com vistas de escapar dos tormentos do inferno e assegurar uma vida eterna no paraíso. Esta ideia, da vida eterna em Deus, raramente manifesta-se nos escritos de Shakespeare. De fato, Hamlet escolhe não matar Cláudio quando este ora para não enviar a alma do homem para o paraíso (3.3.74-8). A Rainha Catarina, em *Henrique VIII*, passa seus últimos momentos meditando na “aquela harmonia celestial que irei” e é recompensada com uma visão de “Espíritos de paz” enquanto levanta suas mãos aos céus (4.2.80-3). Ainda que esses sejam exemplos raros, e mesmo aqui podemos tomar os pronunciamentos dos falantes como mais indicativos de seus estados mentais (Catarina é retratada como uma mulher profundamente devota) do que qualquer sentido maior em qualquer peça

de Shakespeare, de que o paraíso recompensará os virtuosos e que o inferno punirá os viciosos. Otelo grita de angústia, quando compreende que assassinou uma esposa inocente, “Açoitem-me, demônios, / Me privem de poder ter tal visão! / Batam-me ao vento! Queimem-me no enxofre, / Lavando-me num mar de fogo líquido!” (*Otelo*, 5.2.286-8). Emília ternamente fala de Desdêmona como “a mais angelical, / E você [Otelo] o mais negro demônio” (134-5). Mais uma vez, entretanto, esses discursos evocam os estados emocionais dos falantes. A peça *Otelo* não nos pede, para a maioria dos críticos pelo menos, para considerar se Otelo deve ser imaginado a passar por punição eterna no inferno enquanto Desdêmona deleita-se em glória eterna. As peças de Shakespeare não trabalham dessa forma. O que isso pode sugerir sobre as próprias visões religiosas de Shakespeare é questão de debate.

As ideias sobre fé religiosa e crença apresentadas nas peças de Shakespeare compartilham das mesmas bases que suas ideias sobre sexualidade e política. As ideias sobre religião são exploradas com intensidade especial conforme ele volta-se, em sua carreira de escritor, aos gêneros da peça problema e da tragédia. Essas peças especialmente, mas também o cânon como um todo, mostram uma detalhada e incisiva familiaridade em ambos o dogma Católico e com a ênfase Calvinista no abismo inseparável entre os eleitos e os rejeitados. Em sua aproximação às acaloradas controvérsias religiosas que eram tão características da era em que viveu, ele tende a ser generoso e moderado, permitindo caridosamente às qualidades compensatórias nos seguidores de várias tendências rivais. Seu anticlericalismo é suave comparado com o de outros dramaturgos e escritores do período. Em sua análise histórica de ambos Rei João e Henrique VIII, ele é equilibrado. Com os reformistas Puritanos ele é menos simpático, por nenhuma outra razão além de que eles eram, frequentemente, inimigos vociferantes do teatro. Apesar de seu tratamento dos Judeus ser colorido pelos preconceitos arraigados de sua época contra uma religião que foi vista como inimiga da Cristandade, ele é muito mais contido do que outros escritores contemporâneos. Ele confunde os paradoxos do determinismo e do livre-arbítrio de uma forma tal que permite o jogo livre de ambos os lados do argumento. Ele lida habilmente com a preocupante questão da crença em fantasmas e outros espíritos ao tratar de suas muitas aparições

em suas peças como parte necessária da experiência teatral. Ele diz muito pouco sobre a salvação em Cristo ou sobre a promessa de vida eterna no paraíso como recompensa pelo comportamento virtuoso. Em vez disso, ele mantém a generosidade caridosa como sua própria recompensa e sincera penitência pelas falhas humanas como um caminho certo para encontrar a felicidade e a reconciliação. O perdão é uma dupla benção, como a graça do próprio paraíso: para citar Pórcia em *O Mercador de Veneza* (4.1.185), “Ela abençoa quem dá e quem recebe.”

Ainda não examinamos os caminhos mais céticos de pensar sobre a diferença religiosa e sobre o lugar da humanidade no Cosmos. Esses assuntos vêm a seguir, no que é, talvez, uma extensão lógica do que já vimos. A dúvida religiosa era heresia no tempo de Shakespeare. Ela era também, para alguns, um desafio inevitável ao pensamento mais ortodoxo. Quaisquer conclusões que Shakespeare possa ter alcançado pessoalmente, seus escritos no início do século dezessete sugerem que ele chegou a essas questões gradualmente no curso de sua carreira como dramaturgo. O gênero de tragédia que adota com vigor por volta de 1599 é, para ele, o idioma primário no qual uma exploração pode dar-se.

6) O Homem Não é Mais que Isso?

As Ideias de Shakespeare sobre o Ceticismo, Dúvida, Estoicismo, Pessimismo, Misanthropia

Os valores da generosidade, altruísmo e perdão, que examinamos no último capítulo não são incontestáveis. Acerca dos anos 1599-1601, quando escreveu *Júlio César*, *Hamlet*, *Tróilo e Créssida*, e provavelmente alguns dos últimos sonetos, Shakespeare parece ter tomado uma nova e cética visão sobre a busca errônea da humanidade pela felicidade e o autoconhecimento. Em parte, essa mudança pode ser ocasionada pelo desejo de explorar novas dimensões nos gêneros literários e dramáticos, nas assim chamadas peças-problemas e na tragédia. Ele estudou o potencial para a tragédia nas primeiras peças históricas como *Ricardo II* e *Ricardo III*, *Rei João*, e a trilogia de *Henrique VI*, e escreveu duas tragédias em *Tito Andrônico* e *Romeu e Julieta*, mas não antes de 1599 ou nas proximidades, ele começa a embater-se mais adequadamente com questões de dúvida e de relativismo moral. Ao mesmo tempo, como vimos no Capítulo 2, Shakespeare também começa a considerar as consequências reais, como opostas às fantasiadas, da infidelidade sexual. A misantropia e a misoginia vêm juntas numa total acusação à capacidade da humanidade em provar ser sua própria pior inimiga.

Se essa nova mudança em direção ao pessimismo foi o resultado de algum revés na vida de Shakespeare, é algo há muito especulado, mas sem qualquer evidência convincente. A morte de seu filho homem Hamnet, em 1596, foi, sem dúvida, um golpe terrível para Shakespeare, mas esse evento ocorreu alguns anos antes da escrita de *Hamlet*, *Tróilo* e o restante; os anos que imediatamente seguem-se à morte de Hamnet testemunharam uma sucessão de peças alegremente otimistas (mesmo se tingidas com melancolia) como *Muito Barulho por Nada*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Como Gostais*, *Noite de Reis*, as peças sobre *Henrique IV* e *Henrique V*. Novamente, devemos ser prudentes em não teorizar tão facilmente sobre as visões particulares de Shakespeare. Uma abordagem mais sensata, talvez, é considerar as peças em

torno de 1599-1601 como experimentos teatrais de um espírito mais desiludido e filosoficamente mais inquiridor do que os aplicados anteriormente. Novas e mais céticas questões abriram para ele novas avenidas para pensar a condição humana.

Tróilo e Créssida (1601) vê à Guerra de Troia como uma a qual todos os valores tornam-se suspeitos. O caso de amor dos personagens do título colapsa. A própria guerra, na visão cáustica de Tersites, é um argumento sobre “uma prostituta e um corno” (2.3.71-2), isto é, Helena e seu ex-marido, Menelau. O Prólogo concorda: os Gregos vieram à costa da Ásia Menor para “Saquear Troia, que guarda em seus muros / A raptada mulher de Menelau, / Causa da guerra, por dormir com Páris; e essa é a disputa” (8-10). O sequestro de Helena foi incitado por um evento anterior similar, quando o Grego Télamon, pai de Ájax, tomou como sua princesa Hesione, a filha do Rei Príamo de Troia (2.2.77-80). O conflito assim começa como um conflito de poder sobre as mulheres. Os acertos e erros são agora tão difíceis de determinar que os líderes de ambos os lados não concordam entre si.

No desmoralizado acampamento Grego, Aquiles mantém-se em sua tenda, recusando-se a lutar e encoraja àqueles ao seu redor, especialmente Pátroclo e Tersites, a ridicularizar as idiossincrasias dos generais, especialmente Agamênon e Nestor (1.3.146-78). Como Ulisses lamenta, “A especialidade do governo foi negligenciada”, resultando na formação de “várias facções ocas” (78-80):

“Ó, se acaso se destrói a hierarquia,
Que é a escada de todo alto desígnio,
Toda a empresa se abala. [...]
Tudo se transforma então só em poder,
O poder, em vontade e apetite;
E o apetite - lobo universal -,
Com base no poder e na vontade,
Terá, com a força, o mundo como presa,
E acaba se comendo.

(1.3.101-24)

A anarquia e a falta de respeito pela autoridade são tão universais no acampamento Grego que o sábio observador Ulisses, ele próprio, é impelido por meios tortuosos numa tentativa de trazer Aquiles e os outros aos seus sentidos.

Entre os Troianos o desacordo não é menos agudo. Os Troianos devem manter Helena? O mais velho e mais sábio dos filhos de Príamo, Heitor, argumenta com cogência num conselho de guerra que eles devem “Deixar Helena ir” (2.2.17). Sabendo como eles sabem, quem Helena é esposa de Menelau, os Troianos, segundo o ponto de vista de Heitor, têm uma obrigação sagrada de honra as “leis morais / Da natureza e das nações” que “falam alto / Para fazê-la retornar” (184-6). Helena “não vale o que nos custa tê-la” (51-2). Desafiando esse poderoso argumento, o irmão mais jovem de Heitor, Tróilo, oferece um apelo baseado num conjunto de valores mais relativos. “Sem ser valorizado, nada vale.” diz (52). O valor de Helena não reside nas vontades e desejos dos Troianos? Tendo tomado Helena como guia para essas vontades, como podem os Troianos devolverem Helena? Heitor tem uma resposta firme:

Mas valor não depende de vontade:
Ele tem o seu grau e dignidade
Tanto no que em si já é precioso
Quanto em quem valoriza. É idolatria
Fazer o culto ser maior que o deus;
E está senil a vontade que aprecia
A infecção que a si mesmo afeta,
E não vê a imagem do que adora.

(2.2.53-60)

Isto é, a vontade é mera obsessão quando é derivada da própria afecção doentia da vontade sem algum traço visível de mérito na coisa desejada. Heitor mantém o princípio que alguns valores são inerentes, na natureza e nos contratos sociais entre homens. Seu medo perante uma vontade desenfreada é essencialmente aquela de Ulisses também: ela move-se como uma espiral para baixo, num apetite pela vontade e poder que terminam por consumi-la. Ainda Heitor dá

precedência às pressões por lealdade familiar. A guerra segue. Heitor perde sua vida como vítima de um selvagem apetite por vingança que saiu do controle. Tróilo, o proponente pela continuidade da guerra, aprende que ele deve entregar Créssida como uma condição daquela irracional continuação. Páris ainda dorme com Helena, apesar do relacionamento agora parecer lamentavelmente enfraquecido e vergonhoso (3.1). A plateia está presumidamente cônica que Troia será, em breve, totalmente destruída.

O ceticismo da peça, assim, desestabiliza os ideais humanos ao expô-los às realidades pragmáticas e brutais. Metáforas comerciais comuns antecipam àquelas de Thomas Hobbes, nas quais conceitos fixos e divinamente sancionados devem gerar uma nova verdade absoluta do valor declarando que “o valor ou qualidade de um homem é, como com todas as outras coisas, seu preço” (*Leviathan*, Capítulo 10). Conflitos em nome da honra inevitavelmente dissolvem-se em conflitos de poder. Como Aquiles percebe, a fama rapidamente deserta à pessoa que não lustra sua reputação com realizações contínuas:

Os homens são

Quais borboletas que luzem no verão,
E homem algum, apenas por ser homem,
É honrado, e o é só por honrarias
Exteriores - posses, postos, loas:
Prêmios mais do acaso que de mérito -
Que quando caem, tendo pés de barro,
O amor pousado neles, escorregando,
Derruba os outros e, como um conjunto,
Morrem na queda.

(3.3.78-87)

A honra é caprichosa e arbitrária. Ela é concedida comumente por qualidades externas e superficiais como posição oficial, riqueza e bela aparência. Shakespeare pode ter em mente aqui o ensaio moral de Sêneca “Sobre os Valores” (42.1-10) e os *Ensaio*s de Montaigne (traduzidos por John Florio, 1603,

pg. 139-40). A ideia aqui da desconfiança perante à amizade é também um lugar-comum filosófico, como nas imagens medievais tradicionais da Roda da Fortuna.

Em sua linguagem e estrutura, *Tróilo e Créssida* revela-se numa percepção dividida. “Essa é e não é Créssida”, lamenta Tróilo (5.2.150), quando procura entender como a Créssida que ele idealizou em seu mundo de fantasia é tão diferente da Créssida que o deserta pelo Grego Diomedes. O próprio Tróilo está enclausurado entre a infinitude de seu desejo e os limites da sua própria fisicalidade. “Essa é a monstruosidade no amor, senhorita”, ele diz a Créssida quando estão próximos de consumir seu relacionamento amoroso, “que a vontade é infinita e a execução confinada, que o desejo é sem limites e o ato escravo do limite” (3.2.80-2). Créssida sabe disso muito bem. “Dizem que todos os amantes juram mais proezas do que são capazes”, ela diz, “e ainda reservam uma habilidade que nunca realizam, jurando mais que a perfeição de dez e cumprindo menos que a décima parte de um” (83-6). O evento mostra o quão certa ela está. A peça termina num anticlímax, em total desilusão, com a absurda morte de Heitor, o distanciamento de Tróilo e Créssida, e a continuação da guerra num espírito de fúria cega. O próprio caráter disjuntivo e não-sequencial do enredo é, em si mesmo, um irônico comentário sobre a destrutiva interação de luxúria e guerra. A peça é extraordinariamente rica em estilos contrastantes, com um notável número de neologismos tendendo à reforçar o negativo: “desorbitar”, “desgostar”, “incompreensível”, “sem-linguagem”, e ainda mais. As imagens de cozimento e apodrecimento da comida ressalta à obsessão da peça com o apetite auto-consumidor, como quando Tróilo amargamente lamenta de Créssida que “Os fragmentos de fé, restos de amor, / Pedaçõs, cacos, relíquias sebentas / Da fé em trapos, ganhou Diomedes” (5.2.162-4). “Fragmentos” são partes; “restos” são sobras. A deserção de Créssida sinaliza para Tróilo o colapso do próprio universo: “Os nós celestes foram dissolvidos” (160).

As preocupações de *Hamlet* são de um tipo similar. Imagens de decomposição, desordem, esterilidade e doença abundam. A desilusão de Hamlet com a morte de seu pai e o impetuoso casamento de sua mãe expandem num desapontamento generalizado perante a condição humana:

Oh, Deus! Como são gestos vãos, inúteis,

A meu ver, esses hábitos do mundo!
Que horror! São quais jardins abandonados
Em que só o que é mau na natureza
Brota e domina.

(1.2.132-7)

A Rosencrantz e Guildenstern ele admite que perdeu toda sua alegria e “que esse grande cenário, a terra, me parece agora um promontório estéril; este magnífico dossel, o ar, vejam, esse belo e flutuante firmamento, este teto majestoso, ornado de ouro e flama - não me parece mais que uma repulsiva e pestilenta congregação de vapores” (2.2.299-304). O problema, então, não é com o mundo, mas com aqueles que o corromperam e a si mesmos. “Que obra de arte é o homem, como é nobre na razão, como é infinito em faculdades e, na forma e no movimento, como é expressivo e admirável, na ação é como um anjo, em inteligência, como um deus: a beleza do mundo, o paradigma dos animais. E, no entanto, para mim, o que é essa quintessência do pó? (304-9). Novamente, a mente inquiridora de Hamlet e sua disposição melancólica levam-no a uma visão ampla e desolada da vaidade dos desejos humanos. A sepultura de Ofélia incita-o à refletir sobre a condição inevitável da morte e o conseqüente término de todo esforço humano. “Alexandre morreu, Alexandre foi enterrado, Alexandre voltou ao pó, o pó é terra, da terra se faz a argila, e por que essa argila em que ele se converteu não poderia ser usada para selar um tonel?” (5.1.209-12). O pensamento é, de fato, um lugar-comum, derivado do rito funeral dos mortos (“das cinzas às cinzas, do pó ao pó”), Eclesiastes (“Vaidade das vaidades, disse o Pregador, vaidade das vaidades; tudo é vaidade”, 1.2), e textos similares, e, em último lugar, oferece a Hamlet algum conforto em sua reflexão que a morte é uma grande equalizadora e exterminadora da injustiça; mas até ele alcançar este ponto, sua visão da vida é sombriamente pessimista.

Hamlet está especialmente incomodado com o comportamento sexual de sua mãe e seu novo marido, o tio de Hamlet. O casamento é incestuoso, tanto para Hamlet quanto para o Fantasma de seu pai. Mesmo antes de Hamlet compreender à verdade do que o Fantasma o disse sobre o assassinato, Hamlet deplora a “destreza” com que sua mãe alcança “os lençóis incestuosos” (1.2.156-

7). O Fantasma possui a mesma visão: Cláudio “aquele incestuoso, aquela besta contaminada” contra quem ele confia Hamlet a proceder a fim de que “a cama real da Dinamarca não seja / guarida do incesto e da luxúria” (1.5.43, 83-4). Hamlet anseia matar Cláudio “Quando o vires dormindo, embriagado / No prazer incestuoso do seu leito” (3.3.89-90). Quando finalmente fere Cláudio fatalmente e o força a beber do copo envenenado, Hamlet endereça ao Rei como “tu incestuoso, assassino, maldito Dinamarquês” (5.2.327). A maioria das pessoas hoje não consideram o casamento de um homem com a viúva de seu irmão como incestuoso, mas é semelhante ao casamento de um homem com a irmã de sua mulher falecida, que tanto agitou a opinião pública Inglesa no século dezenove, e pode ser enquadrada no escopo de uniões proibidas, se a sociedade assim a determinar. No caso de Hamlet, o incesto claramente adiciona ao horror.

Hamlet odeia pensar no que sua mãe fez, porém habita nesse pensamento obsessivamente. “Não me deixe pensar sobre isso; frivolidade, teu nome é mulher!” (1.2.146). A falha de Gertrudes em honrar à memória de seu marido morto é generalizada numa acusação contra todas as mulheres. Quando ele acusa sua mãe pessoalmente, ele explode em fúria perante o ato profanado dela. “Não tens olhos? / Pudeste abandonar essas alturas / Para cevar-te num pântano?” (3.4.66-8). Ele está indignado que ela ainda tenha qualquer sentimento sexual. “Na tua idade / O alvoroço do sangue é fraco e humilde, / E cede ao julgamento” (69-71). Evidentemente Hamlet é da perspectiva que o desejo sexual cessa, ou pelo menos deveria cessar, na menopausa na mulher, pois elas passaram da idade de ter filhos e não tem outras razões para praticar sexo para além da absoluta luxúria. “Se o inferno exalta assim uma matrona, / Seja de cera a própria castidade / Na juventude, e se derreta em fogo” (83-6). Mulheres maduras deveriam dar o exemplo de contenção para as mulheres mais jovens, não de desconcertante desejo. A imagem de Gertrudes e Cláudio como parceiros sexuais é insuportável para Hamlet, e ainda ele não pode deixar isso passar. “E isso somente / Para viver num leito conspurcado”, ele a acusa, “Em meio à corrupção, fazendo amor / Em vil pocilga!” (93-6). “Conspurcado” [Enseamèd] aqui quer dizer saturado de óleos e imundícies da atividade sexual apaixonada. Hamlet deixa sua mãe com um aviso que novamente trai a sua

lasciva curiosidade sobre o comportamento sexual dela. Ele não gostaria que ela fizesse o que ele a oferece fazer, isto é,

“Deixa que o fátuo rei te leve ao leito,
Te belisque na face com luxúria,
E uma carícia no pescoço obtenha
De ti a história toda deste caso,
Que eu não sou louco, mas apenas finjo.

(3.4.189-95)

A carnalidade de Gertrudes é, assim, para Hamlet, um emblema da condição decaída do mundo que ele não deseja mais habitar.

Parte do que Hamlet considera tão depressivo no comportamento humano é a complacente mediocridade em sua fátua crença em seus próprios poderes de observação. Polônio é o alvo principal de sua ira. “Se os fatos me ajudarem, acharei / A verdade escondida, nem que esteja / Enterrada.” (2.2.157-9), Polônio solenemente assegura o Rei e a Rainha ao reafirmar sua habilidade de solucionar o mistério do comportamento errático de Hamlet. Confiante, Polônio não tem dúvida que “encontrou / A causa da insanidade de Hamlet” (48-9), nomeadamente, que Hamlet está louco de amor por Ofélia. Quem pode duvidar dessa sábia conclusão? “Já houve caso” ele pergunta ao Rei e a Rainha “Em que eu dissesse positivamente / “É isso”, e não o fosse?” (153-5). Polônio está confiante em saber a resposta porque ele professa entender tudo sobre estar apaixonado. “E na verdade em minha juventude sofri muito pelos extremos do amor; fiquei quase assim”, reflete (189-91). A reputação profissional de Polônio está em jogo: é seu trabalho saber tudo o que ocorre na corte. Polônio é, assim, o perfeito oposto do que Hamlet acredita, que alguém deve lutar para conhecer a si mesmo e estar cômico que esse conhecimento é extraordinariamente difícil de se atingir, pois os seres humanos são infinitamente complexos. Hamlet vê a si mesmo como especialmente complexo. Por essa razão ele ressentido-se e detesta os esforços intrusivos de outros em compreendê-lo.

Rosencrantz e Guildenstern não são menos culpados, na visão de Hamlet, de imatura arrogância intelectual. Eles assumem que Hamlet está

frustrado em sua ambição política de ser rei, assim como poderíamos esperar deles, pois pensam somente em termos políticos. Hamlet leva-os a essa suposição, e então embarca numa censura contra essa deplorável simplificação. Convidando-os a tocar flauta - uma coisa que ninguém pode fazer sem uma prática diligente - e extraíndo uma confissão que eles não têm habilidade para tocar a flauta, Hamlet explicita a eles a lição da estupidez em presumir que poderiam sondar o mistério de algo amplamente mais complexo do que um instrumento musical:

Pois vede, então que coisa sem importância fazeis de mim. A mim quereis tocar, meus controles parece que conheceis; quereis arran-car o âmago do meu segredo; fazer-me soar da minha nota mais baixa até o alto da minha escala; e há muita música, voz excelente neste pequeno órgão, e, no entanto, não podeis fazê-lo falar. Por Deus, pensais acaso que sou mais fácil de tocar que uma flauta? Chamai-me do instrumento que vos aprouver; mesmo podendo dedilhar-me, não me podeis tocar.

(3.2.362-71)

Duas ideias parecem especialmente importantes para Hamlet nessa passagem: a unicidade do indivíduo, e a dificuldade de conhecer. Conforme alguém tenta conhecer a si mesmo, não há nada além de impaciência por aqueles que pensam conhecer tudo.

A pessoa que Hamlet mais ama e admira, Horácio, é alguém que ele pode compartilhar o desdém por essa loucura mundana. Horácio é um estoico. Shakespeare usa a palavra somente uma vez em todos os seus escritos, num momento jovial de *A Megera Domada*, quando o servo Trânio insiste com seu mestre, Lucentio, que eles não se aplicam muito diligentemente para aos seus estudos: “Não sejamos estoicos ou estúpidos, / E nem tão presos às leis de Aristóteles / A ponto de abjurar de todo Ovídio” (1.1.31-3). Ainda que mesmo sem o explícito epíteto de “estoico”, Horácio é uma admirável praticante da ética Romana. Ele é, como Hamlet o elogia, “pois sempre foste / Diante das dores, como quem não sofre, / Um homem que recebe como idênticos / Golpes ou recompensas da Fortuna / E igualmente agradece” (3.2.65-7). Shakespeare está

suficientemente familiarizado com a filosofia estoica para entender que o verdadeiro estoicismo não pode ser definido simplesmente como a habilidade de resistir à sorte adversa; é preciso também resistir à tentação de esperar por qualquer coisa que a Fortuna pode conceder. Hamlet somente tem admiração por essas pessoas. “Abençoados / Aqueles cujo sangue e julgamento / Tão bem comungam, pois não são brinquedos / Nos dedos da Fortuna, tão volúveis, / Dançando ao seu prazer”, ele diz a Horácio. “Dá-me esse homem / Que não se torna escravo da paixão, / E eu o trarei no fundo do meu peito, / No coração do próprio coração, / Como eu te tenho” (67-73). Hamlet anseia ser como Horácio. A filosofia estoica oferece ricas consolações para aquele que enfrenta decisões agonizantes, como Hamlet; tal filosofia convida cada um a considerar qual ação direta é melhor, ou se é necessário adotar uma invulnerabilidade mais passiva e reflexiva aos assaltos da injustiça e do azar. A perspectiva passiva não dirige-se ao comando do Fantasma para que Hamlet faça um ato de vingança, mas detém seus atrativos de qualquer forma.

Horácio é também um cético no sentido de não aceitar facilmente os mitos e lendas. Ele é cético sobre fantasmas. “Não aparecerá”, ele garante aos guardas que vigiam, enquanto eles esperam o reaparecimento do espírito fantasmagórico que os homens da guarda duas vezes viram (1.1.34). Quando o Fantasma de fato aparece, Horácio está convencido: “Diante de Deus, eu não o acreditara, / Sem o sincero e firme testemunho / Dos meus olhos” (60-2). Horácio é um empirista que insiste em evidências tangíveis e verificáveis. Agora que ele tem essa evidência, ele acredita na coisa a qual estava cético antes. O testemunho desse cavalheiro com mente cientificista faz muito para tornar o até então abstrato Fantasma dessa peça, em algo concreto: para os propósitos de *Hamlet*, o Fantasma é inegavelmente real.

Apesar de todas as suas mutuais predileções e admirações, Horácio e Hamlet discordam sobre o ceticismo. Hamlet está ávido em convencer Horácio que este está tomando uma abordagem filosófica errada em relação às coisas. Quando Horácio está maravilhado com a estranheza do Fantasma ordenar a ele e a Marcellus um juramento para manter seus votos de silêncio sobre o que viram, Hamlet o incita a guardar à lição no coração. “Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, / Do que sonhou nossa filosofia” (1.5.175-6). Por “nossa

filosofia” Hamlet quer dizer da disciplina chamada “filosofia natural” ou “ciência” que se ouve muito falar. É possível imaginar esses dois caros amigos argumentando sobre essa matéria longamente durante seus dias de estudantes em Wittenberg; agora, a crise a qual Hamlet encontra-se sujeito empresta nova urgência ao que foi um debate filosófico. Por que Shakespeare faz tal ponto de contraste entre Hamlet e Horácio sobre o tema do ceticismo?

Hamlet é um Cristão. Por toda sua profunda desilusão em relação às pessoas, ele mantém uma crença numa divindade suprema. “Anjos e forças celestiais, guardai-nos!” ele exclama quando vê o Fantasma de seu pai pela primeira vez (1.4.39). “Hostes dos céus!” (1.5.93). Ele lamentavelmente deseja que “o Eterno não tivesse oposto / Seu gesto contra a própria destruição” (1.2.131-2); o suicídio poderia aparecer a ele como uma solução ao seu cansaço com o mundo se não fosse proibido pelo comando divino. Apesar da morte ser “uma consumação / Devotamente desejada”, há um “problema” quando alguém considerar como morrer: “Pois os sonhos que vierem nesse sono / De morte, uma vez livres deste invólucro / Mortal, fazem cismar” (3.1.64-9). Mesmo se a além-vida é um “país ignorado de onde nunca / Ninguém voltou” (80-1; uma observação estranha em relação ao fato que Hamlet está justamente falando com o Fantasma do seu pai que retornou do Purgatório), Hamlet não duvida que algum tipo de existência continuará depois da morte do corpo. Hamlet sabe que “o demônio tem poder / De assumir uma forma agradável” e que o demônio “é muito potente” com os que sofrem de melancolia como ele próprio (2.2.600-3). A danação é um perigo sempre presente: talvez, Hamlet especula, o demônio “Abusa de mim para me condenar” (604). Ele vê a si mesmo como existindo numa arena cósmica, com sua própria alma como o prêmio o qual as forças do bem e do mal lutam entre si. “O que podem fazer sujeitos como eu a arrastar-se entre o céu e a terra?” (3.1.128-30). No Capítulo 5, vimos a sua familiaridade versada na liturgia da igreja Católica em relação aos últimos ritos. Ele hesita em matar Cláudio em oração com medo que Cláudio vá para o céu (3.3.74-5). Sua crença Cristã assim complica sua missão de vingança. Assim, quando o momento da conclusão de sua tarefa aproxima-se, a fé religiosa de Hamlet parece vir em sua assistência. Assegurado que “A divindade nos acerta os fins, / Quando nós os lascamos” (5.2.10-11), Hamlet chega à conclusão filosófica que

“Há uma providência especial na queda de um pardal”, e que “se não for agora, mesmo assim virá. O estar pronto é tudo” (217-20). “Seja o que for”, ele aconselha a Horácio. Isso soa próximo de alguma maneira ao estoicismo de Horácio, mas é um estoicismo Cristão, que coloca todos os eventos nas mãos da Providência. Dessa forma, é profundamente conflitante com o ceticismo Romano de Horácio.

Hamlet e Horácio têm interpretações marcadamente diferentes da história trágica que está agora chegando ao fim. Para Hamlet, os eventos da última cena da peça vieram para confirmar sua crença numa “providência especial” que controla e faz uso de cada acidente aparente para seus próprios propósitos. O assassinato de Polônio por Hamlet nos aposentos de sua mãe, ele vê, foi um erro de sua parte, e um erro com angustiantes consequências infelizes para Laertes e Ofélia, porém isso conduziu inevitavelmente a uma cadeia de eventos, ao retorno de Laertes para a Dinamarca, determinado em vingar a morte de seu pai, sua conspiração com Cláudio para matar Hamlet com uma espada ou cálice envenenado, e sua entrada num duelo com Hamlet que conclui-se não com o que Laertes ou qualquer outra pessoa esperaria, mas com as mortes de Laertes, Hamlet, Gertrude e Cláudio. Hamlet obtém sua vingança sem cometer um assassinato premeditado, e morre honoravelmente como há muito desejou. Esse é o sentido o qual ele desejou ser o “flagelo e ministro” dos céus (3.4.182), provendo uma faculdade humana para os propósitos do céu ao punir àqueles que merecem ser punidos e recompensando àqueles que merecem recompensa.

O pesar de Horácio na morte de Hamlet não o impede de ver a história de Hamlet em termos muito diferentes. Quando tem sua chance de “falar para o mundo ainda não conhecido” como tantas mortes ocorreram, seu relato dará ênfase ao acidente e às ações humanas errôneas desprovidas de qualquer explicação transcendental:

ouvireis

Atos carnais, sangrentos e incestuosos,
Mortes causadas por traições astutas,
E, afinal, intenções inconfessadas

Que caíram nas frentes que as tramaram

(5.2.382-7)

“Astutas” [Casual] quer dizer que “ocorreram por acaso”. Horácio vê um padrão nessa história, porém é um profundamente secular e irônico; ele diz de seres humanos que são seus próprios piores inimigos e que trazem para si mesmos uma catástrofe que é merecida mesmo enquanto inesperada. Shakespeare, com seu característico encanto pelo debate, oferece-nos uma explicação dual, na qual as alternativas são mutualmente incompatíveis. Talvez podemos ver isso como um modo pelo qual a peça *Hamlet* seja, em si mesma, profundamente cética.

Júlio César, escrita praticamente ao mesmo tempo que *Hamlet*, é cética sobre a história de maneiras que relembram o ceticismo de Horácio, que, depois de tudo, declara no Ato 5 de *Hamlet*, conforme tenta tomar veneno, “Sou mais um Romano antigo do que um Dinamarquês” (5.2.343). O mundo pagão da Roma antiga fornece a Shakespeare um fórum para explorar as ideias filosóficas sem o contexto circundante do Cristianismo que encontramos em *Hamlet*. Como resultado, podemos ver em *Júlio César* que Shakespeare detém uma firme compreensão das ideias Romanas sobre o ceticismo e estoicismo. Ele parece particularmente atraído pelas ideias filosóficas de Cícero.

Na tempestuosa noite anterior ao assassinato de Júlio César nos idos de Março (historicamente 44 a.C), são reportados vários fatos extraordinários. Nosso interesse aqui é em como vários Romanos respondem e interpretam esses alegados eventos. Casca, por exemplo, é caracterizado na cena 2 da peça como sarcasticamente desdenhoso da adulação concedida à César pelo “rebanho comum” e de César cortejando o favor deles ao oferecer sua garganta para ser cortada. “Não há conselhos que se podem levar deles”, Casca conclui. “Há mais tolices ainda, se posso me lembrar delas” (1.2.263-87). Casca é o que podemos chamar de cínico, apesar de não no sentido filosófico histórico de alguém que considera que a virtude é o único bem e que sua essência está no autocontrole e na independência; ele é, em vez disso, um crítico capcioso que despreza e desconfia dos motivos e da natureza humana, acreditando que a natureza humana é motivada inteiramente pelo auto-interesse. O mais notável,

por essa razão, é sua resposta à noite tempestuosa. Ofegante e olhando desvairadamente, ele relata a Cícero o que viu ou ouviu. Um escravo conhecido “levantou a mão esquerda que ardia em chamas / Iguais a vinte tochas, mas a mão, / Insensível ao fogo, não queimou.” Casca atesta que, pessoalmente “Encontrei com um leão bem junto ao Capitólio, / Que me olhou e passou, mal-humorado, / Sem me atacar”. Ele falou com “Cem fantasmas com aspecto de mulheres, / Transtornadas de medo, garantiam / Ter visto homens queimando, pelas ruas.” Supostamente, uma coruja “esteve no mercado ao meio-dia / Com seus pios e gritos” (1.3.15-28). Alguns desses são relatos indiretos; Outros são um testemunho direto de que o próprio Casca viu. De qualquer forma, o cínico Casca está em pânico de medo. Ele tornou-se persuadido através do mais completo terror. Ele não dá crédito àqueles que dizem que esses eventos são racionais e naturais; “Eu acredito que eles são coisas fatídicas / Pra região onde elas aparecem.” (30-2).

Cícero, ao longo dessa recitação, mantém sua calma. Sua visão deliberada é que eventos estranhos podem de fato ocorrer, mas que pessoas meditativas devem ser cautelosas com a interpretação:

Os tempos, na verdade, estão estranhos;
Mas a mente dos homens vê as coisas,
Quando quer, muito longe do que são.

(1.3.33-35)

A razão pela cautela ao interpretar o que alguém ouve ou vê é que qualquer um é propenso em avaliar os eventos de acordo com a predisposição pessoal. A interpretação está apta a dizer mais sobre o observador do que sobre a coisa supostamente observada ou ouvida.

Cícero é, para Shakespeare, o estadista e filósofo sábio, escolhendo o lado da causa republicana por causa de sua aversão à tirania, mas também agindo como uma força moderada e insistindo sobretudo na calma e na razão deliberativa. Os conspiradores consideram recrutá-lo como um de seus membros por causa de seu “juízo” e “gravidade”, e também pelos “seus cabelos brancos / Que não de nos ganhar aprovação / E comprar vozes que nos

recomendem”, mas eles decidem não convidá-lo “Pois ele nunca aceitará seguir / O que outros começaram” (2.1.141-54). Isto é, Cícero é muito independente para os propósitos deles. Historicamente, de fato, ele permaneceu distante da conspiração, escolhendo em vez disso guiar a política o melhor que pôde, através de seus “Philippicos” no Senado, depois do assassinato de César. Cícero era altamente considerado na Renascença como orador, estadista e filósofo. Ademais, em *Júlio César*, Cícero torna-se uma vítima da crescente polarização em Roma que tentou prevenir. Em Philippi, Brutus recebe um relatório de setenta senadores que morreram através das proscricções de Antônio e Otávio, “Cícero entre eles”. Cássio quase não consegue acreditar nas notícias. “Cícero é um deles?” Messala confirma a dura verdade: “Cícero está morto, / E através daquela ordem de proscricção” (4.3.177-9). Proscricção é a marca num homem como um fora-da-lei, o confisco de suas propriedades, a oferta de uma recompensa pelo seu assassinato e a proibição da sua descendência em ocupar cargos públicos - uma penalidade devastadora, especialmente para alguém que foi uma figura pública tão grandiosa. A morte de Cícero simboliza, mais que qualquer outro evento, a falha irônica e triste da rebelião contra a tirania que teve como único efeito o enfraquecimento das liberdades em Roma.

Shakespeare, assim, dá a Cícero um papel central ao definir como alguém pode tentar determinar a verdade em tempos difíceis. A resposta de Cássio à noite tempestuosa antes do assassinato é notória e caracteristicamente diferente. Ele gaba-se a Casca que:

Quanto a mim, tenho andado pelas ruas
Expondo-me aos perigos desta noite.
E, Casca, sem defesas, como vê,
Abri meu peito nu ante esses raios:
Quando a faísca azul buscou abrir
O seio celestial, coloquei-me
Mesmo na trilha do alvo de sua luz.

(1.3.46-52)

Mesmo ao sarcástico Casca, esse rogar aos céus é temerário e ímpio. “Cumpre aos homens temer e até tremer / Quando os potentes deuses nos enviam / Arautos tão terríveis para assustar-nos”, protesta (53-60). Mas Cássio não quer saber disso. Ele insiste saber “a verdadeira causa” de todos esses fogos e “tais fantasmas”, nomeadamente, que o “céu os saturou com tais espíritos / A fim de fazer deles instrumentos / De medo e de advertência em relação / A alguns atos monstruosos” (62-71). Se os céus estão zangados, é por causa da arrogância de César. Cássio assim ousa desatar seu gibão aos raios e relâmpagos. O gesto é, ao mesmo tempo, psicológico e filosófico: Cássio é colérico e impetuoso, mas ele é também um Epicureu. “Sabe que eu sempre admirei Epicuro / E o seu pensar” (5.1.80-1), ele diz a Messala em Philippi, quando eles concentram-se para a batalha com as forças de Antônio e Otávio.

Novamente, Shakespeare parece ter uma sólida compreensão de filosofia antiga. Por “Epicureu” Cássio não quer dizer, conforme o sentido familiar moderno, que ele é um bon vivant, tendo prazer ao comer e beber e em exultar-se como um conhecedor com apetite exigente pelo voluptuoso. Shakespeare emprega o termo com esse sentido, com certeza, em outro lugar: “Comidas epicuristas, / Agucem com temperos adequados seu apetite”, diz Pompeu a Antônio em *Antônio e Cleópatra* (2.1.24-5), e “Que velhaco Epicureu é esse!” diz Mestre Ford do lascivo Falstaff em *As Alegres Comadres de Windsor* (2.2.275). “Epicurismo” é equiparado com luxúria em *Rei Lear* (1.4.241). Cássio quer dizer o contrário, que, como Epicuro, ele acredita que os deuses são indiferentes às questões humanas, razão pela qual ele rejeita a crença supersticiosa em presságios. Como um hedonista de tendência verdadeiramente epicurista, comprometido com a doutrina que a felicidade ou o prazer é o único ou principal bem na vida, Cássio batalha (nem sempre com sucesso) no sentido do mais alto bem, nomeadamente uma calma emocional imperturbável; e porquê o prazer intelectual é preferível ante todos os outros prazeres, Cássio tenta renunciar ao momentâneo em favor de prazeres mais permanentes. Agora, em Philippi, sem se voltar contra a ideia de calma filosófica, Cássio está parcialmente pronto para “acreditar em coisas que pressagiam” (5.1.82). Duas águias que acompanharam às forças republicanas até Philippi as desertaram, deixando nada exceto “corvos, gralhas e papagaios” olhando para baixo, para os sitiados soldados “Como se

fôssemos presas doentias” (83-90). Cássio acredita na natureza de presságio desse sinal somente em parte (93), mas ele abandonou à arrogância intelectual e filosófica com a qual acusou Casca em 1.3. Como Cícero, ele aprendeu a duvidar sabiamente. Essa sabedoria é muito tardia para salvar à iniciativa republicana da derrota, mas ela tende a confirmar que Cícero estava certo. A ideia é também Platônica: nossa maior sabedoria como frágeis mortais é saber que compreendemos praticamente nada de importância. Shakespeare parece muito atraído por essa ideia, numa peça onde as consequências dessa visão nascem da ação do roteiro. Os protagonistas na luta pelo poder em Roma não têm formas de conjecturarem quais serão os resultados de todos os seus esforços. As constantes e às vezes quase cômicas ironias de *Coriolano* levam a uma conclusão similarmente desanimadora.

Brutus é apresentado em *Júlio César* como um estoico, mesmo que este termo não seja usado. Sua resposta à noite tempestuosa é, como a de Casca, Cássio ou Cícero, característica. Ele mantém-se inconsciente em relação aos presságios que tanto maravilham a maioria dos Romanos. “Os meteoros que voam nos ares / Dão luz bastante pra que eu leia isto” (2.1.44-5), ele observa a si mesmo conforme abre uma carta jogada em sua janela incitando-o a vir em resgate às liberdades Romanas. Os fenômenos notórios no céu noturno não são, para ele, nada além do que um meio de iluminar a carta que está lendo. Sua calma é temperamental e filosófica. Ele acredita que um homem sábio deve libertar-se das paixões da alegria ou angústia, e deve fazer todo esforço possível para ser indiferente ao prazer ou a dor.

O teste de fogo para Brutus, como para qualquer fiel estoico, é a perda de qualquer membro da família ou esposa. Deve o verdadeiro estoico ser indiferente à morte de alguém que é tão próximo e caro? A ligação de Brutus com Pórcia é muito forte. Ela é a filha de Cato o mais Jovem de Ithaca, famoso por aliar-se com Pompeu o Grande contra Júlio César em 48 a.C e por ter cometido suicídio em vez de submeter-se à tirania de César. Pórcia é como seu pai em integridade pessoal. Ela mostrou sua força de resolução ao fazer em si mesma “um ferimento voluntário” em sua coxa, simplesmente para demonstrar sua constância (2.1.300-2). Brutus admira sua esposa com devoção sincera e madura. “Deuses! Fazei-me digno dessa esposa.” ele exclama (303-4), no momento em que ela o

repreende por não compartilhar com ela suas ansiedades sobre as relações dele com os conspiradores. Assim, quando Brutus recebe um relatório em Philippi que Pórcia “engoliu fogo” (4.3.155) em um suicídio corajoso e aterrorizantemente doloroso, em vez de sobreviver à infâmia da iminente derrota de Brutus (Plutarco, na tradução de Thomas North, escreve que ela “tomou de carvões ardentes e os lançou na boca, e manteve sua boca tão fechada que engasgou-se”), nós, como audiência, estamos naturalmente curiosos em saber como Brutus irá receber a notícia.

Interessantemente, o texto de *Júlio César* nos dá dois relatos diferentes. A aparente redundância é geralmente considerada como uma confusão textual resultante de o compositor do Fólio ter falhado ao deletar um dos que foram marcados para cancelamento. Em vez disso, o duplo relato é agora geralmente visto como um modo intencional de Shakespeare indicar o estado da mente dividida de Brutus. Na primeira versão, Brutus e Cássio estão sozinhos; eles discutiram terrivelmente, tanto que Brutus agora oferece como sua desculpa que ele está “doente de tantos sofrimentos”. Cássio, compreensivelmente, leva Brutus rapidamente para esse ponto: “Da sua filosofia não usa-se nada / Quando se cede ao mal accidental” (143-5). Brutus é conhecido por ser um nobre estoico: como ele pode ceder à angústia? A resposta de Brutus é eloquente em sua inflexível simplicidade: “Eu enfrento bem o pesar. Pórcia está morta” (146). Cássio percebe que o desafio clássico à filosofia estoica apresentou-se. “Como escapei da morte ao irritá-lo?” ele oferece como desculpas. Os dois dizem pouco mais que isso. “Ó, grandes deuses!” é o comentário final de Cássio. O que alguém pode dizer numa ocasião como essa? O silêncio é eloquente: ambos sentem a perda, e compartilham seus terríveis fardos em comunhão sem palavras. “Não fale mais dela”, diz Brutus (149-57)

Mas então outros oficiais chegam, um deles trazendo novidades da morte de Pórcia que Brutus e Cássio já compartilharam em particular. Messala está relutante em ser o portador de más notícias, mas Brutus não terá nada dessa relutância; sabendo que algo está errado, ele insiste, na melhor tradição Romana de manter-se inalterado, “Agora, já que você é um Romano, diga-me a verdade” (186). Quando Messala então reporta que Pórcia “está morta, e de forma estranha”, Brutus não pede mais nenhum detalhe. “Adeus, Pórcia. Devemos

morrer, Messala. / Meditando que ela deveria morrer / Tenho a paciência para persistir agora” (188-91). Messala está impressionado, mesmo que ele conheça a reputação de Brutus de determinação estoica: “Mesmo homens grandiosos devem suportar grandes perdas.” Cássio toma parte, apesar de já ter ouvido à notícia anteriormente: “Penso como você em teoria, / Mas não me é natural sentir assim.” Por “teoria” ele quer dizer da sabedoria filosófica adquirida do estoicismo como contrastado com o que a “natureza” humana pode exibir por si só. Brutus corta a discussão: “À tarefa dos vivos” (192-5). Em companhia, então, Brutus interpreta seu papel de estoico, tendo tempo antes disso de armar-se com a aparência da calma. Vemos ambas sua profunda e silenciosa angústia pessoal, e a postura pública que caminha juntamente com a persona pública de Brutus. Presumivelmente ele pretende que isso seja um modelo inspiracional para seus soldados; certamente Messala o toma dessa forma. Shakespeare nos mostra o homem interior e o exterior, dramatizando o problema filosófico pelo qual o estoicismo foi tão celebrado.

Júlio César oferece ainda outro estudo em contradição. Ele não é identificavelmente um estoico ou Epicureu ou discípulo de qualquer outra escola filosófica; ele é um ditador. Ele não incomoda-se em teorizar suas reivindicações à autoridade absoluta. Como Bolingbroke em *1 Henrique IV* (Veja o Capítulo 3), ele age de acordo com uma crença simples que ele é a melhor resposta a um estado politicamente dividido. A autoconfiança de César é, ao mesmo tempo, sua constante fraqueza e a chave para seu espantoso sucesso. Ele não pode admitir o medo, apesar de saber que tem inimigos perigosos. “Mas se o meu nome fosse dado a medos”, ele diz a Antônio, “Não sei de homem que eu mais evitasse / Que esse Cassius magrela.” “Eu estou te dizendo o que é temível, / Não o que temo, pois sou sempre César.” (1.2.199-212). Ele ousa confrontar o próprio perigo como se fosse um inimigo pessoal: “O perigo bem sabe / Que eu sou mais perigoso do que ele. / Somos leões paridos num só dia, / Sendo eu o mais velho e mais terrível” (2.2.44-7). De fato sua esposa Calpúrnia diz a ele como forma de reprimenda, “Sua sabedoria é consumida em confiança” (49). César claramente reconhece que aquilo que é “determinado pelos poderosos deuses” não pode ser evitado, e que “a morte, um fim necessário, / E que chega quando chegar.” (26-37), e ainda sua última frase antes de ser morto é gabar-se

que ele é “constante qual a Estrela d’Alva”, sendo o único mortal na terra “Que, por seus muitos dotes de firmeza, / Não tem par nem igual no firmamento” (3.1.61-71). Sua maior fraqueza é ser totalmente confiante em não ser supersticioso ou vulnerável à lisonja, quando, na prática, pede aos padres “oferecerem sacrifícios” (2.2.5) na noite anterior aos Idos de Março e, então, ignora o conselho deles e da sua esposa de permanecer em casa. Décio Brutus necessita somente apelar ao seu sentido de vaidade ao avisar que os senadores rirão dele se considerar o conselho de seus adivinhos e sua esposa. À advertência de Calpúrnia que sonhou com a estátua de César jorrando sangue enquanto Romanos sorridentes lavavam suas mãos nela, Décio tem uma resposta perfeitamente aduladora: o sonho significa que, de tal estátua sangrando, “a grande Roma suga / sangue que renova” (2.2.87-8). A resposta de César à noite tempestuosa é característica, como àquela de Casca, Cássio, Cícero e Brutus. Ele é seu próprio pior inimigo, o homem mais poderoso de Roma e involuntariamente cúmplice em sua própria ruína.

Júlio César é, assim, entre seus outros conseguimentos, a história de grandes ideias filosóficas em conflito. Essas ideias parecem fazer pouco bem prático aos seus seguidores. Cícero é assassinado por sua moderação. A sabedoria de César não pode instruí-lo a conhecer a si mesmo. Cássio chega muito tardiamente à conclusão de que aquilo que os homens acreditam, não importando quão intensamente, deve render-se à profunda incerteza sobre a natureza de deuses e homens. O estoicismo de Brutus o leva a uma ambiguidade aparentemente irresolúvel sobre a ética do suicídio. Quando perguntado por Cássio o que ele pretende fazer se perder a batalha para Antônio e Otávio, Brutus está pronto com uma refutação da própria noção de suicídio:

“Com o mesmo pensamento filosófico
Segundo o qual eu condenei Catão
Porque ele se matou - não sei por quê,
Mas considero ato covarde e vil,
Por temer o possível, limitar
A duração da vida - hoje eu prefiro
Aguardar paciente a providência

Dos poderes mais altos que governam
Tudo aqui embaixo.

(5.1.104-11)

Brutus preferiria não seguir o exemplo de seu sogro, Marcus Porcius Cato, o pai de Pórcia, que se matou para evitar a submissão a César em 46 a. C. Um verdadeiro estoico deve obedecer a vontade de poderes superiores e sofrer os revezes com paciência. Contudo, momentos depois, quando perguntado por Cássio se ele ficaria contente em ser conduzido em triunfo através das ruas de Roma, Brutus é insistente:

Não, Cassius; não pense, nobre romano,
Que Brutus vá acorrentado a Roma.
Ele é maior que isso.

(114-16)

E assim o é quando Brutus encara a derrota certa, depois dos suicídios de Cássio e Titíneo, Brutus também corre contra sua própria espada. Ele está “Livre da servidão” que Messala e outros enfrentam. “Pois Brutus triunfou sobre si mesmo”. Marco Antônio concede a ele um esplêndido tributo, como alguém cuja “vida foi gentil”, com “os elementos / Nele se uniram com tal equilíbrio / Que a Natureza pôde, finalmente, / Dizer ao mundo inteiro: ‘Eis um homem!’” (5.5.54-75). Como uma encarnação do estoicismo, o Brutus de Shakespeare nos mostra o que há, ao mesmo tempo, de nobre e autocontraditório sobre essa filosofia. Outros personagens revelam suas fraquezas interiores de modos similares. Cícero se sai melhor nessa competição de ideias, talvez, por causa de sua quieta insistência que os homens “podem interpretar coisas de certos modos, / Sem interferências do propósito das coisas elas mesmas” é tão impressionantemente confirmado na dramatização de Shakespeare de um grande momento da história. Esse é um sentido através do qual *Júlio César* é uma peça cética.

Se Shakespeare estava também familiarizado com as ideias filosóficas de Epiteto, Cícero e Sêneca, que enquadram-se sob a alcunha de libertinismo, é uma questão que merece alguma consideração. Seguidores ou admiradores

dessa escola filosófica, incluindo John Donne, Michel de Montaigne, Sir Francis Bacon e Thomas Harriot, entre outros no período da Renascença, mantinham que a razão e a natureza deveriam ter precedência sobre ideias de revelação divina. A filosofia “natural” encorajava o estudo do universo físico como uma forma de tentar recuperar as ideias da Era Dourada. Shakespeare, como é usual, evita rótulos filosóficos; apesar de Jaques em *Como Gostais* ser caracterizado pelo Duque Sênior como um “libertino” (2.7.65), e Córin ser chamado por Touchstone de um “filósofo natural” (3.2.30), essas frases simplesmente sugerem licenciosidade em primeiro lugar e sabedoria folclórica em segundo, sem recorrer à história da filosofia antiga. Ao mesmo tempo, as ideias da razão natural e a abordagem cética à revelação divina claramente fascinavam Shakespeare. Sem dúvida ele poderia ter encontrado essas ideias na cultura intelectual de Londres, quer ele tenha lido diretamente em tratados filosóficos, quer não. As ideias espalham-se especialmente em *Otelo* e *Rei Lear*.

O conflito de ideologia em *Otelo* e *Rei Lear* circunscrevem, em uma considerável extensão, os desafios existenciais apresentados por Iago e Edmundo às ideias convencionais de ordem moral. Ambos são inquietantemente ‘modernos’ em seus desprezos pelas noções tradicionais de moralidade; ambos são altamente racionais, inteligentes, inventivos, autoconfiantes e seguros que suas crenças de autopromoção oferecem uma chave infalível para o sucesso. A ordem antiga é vulnerável ao ataque deles por causa de sua confiança em um modelo de ordem do mundo que, de um ponto de vista moderno, pode ser visto como supersticioso e inocente. Nós, como plateias modernas e leitores, ficamos desconfortáveis pelo modo em que os vilões dessas duas peças são tão inteligentemente iconoclastas.

Iago é um enganador consumado. Ao mesmo tempo, ele está discutivelmente preso numa fantasia psicótica de inveja e ódio. Ele é também o mais audacioso e persuasivo pensador da peça. Sua crença é na autoconfiança. “Virtude? Uma figa!” ele exclama a Rodrigo, quando aquele infeliz Veneziano reclama que lhe falta ‘virtude’ para fazer qualquer coisa em relação ao seu apaixonado desejo por uma mulher (Desdêmona) que ignora seus avanços. “Virtude” aqui quer dizer força, natureza. Iago é desdenhoso com a noção que a qualquer um pode faltar vontade de poder. “É em nós mesmos que somos assim

ou assim”, ensina. “Nossos corpos são jardins, dos quais nossas vontades são os jardineiros.” Temos a habilidade de fazer escolhas, de estimular as qualidades em nós mesmos que melhor servem aos nossos propósitos. A chave para Iago, de fato, é a razão. “Se a balança de nossas vidas não tivesse uma medida de razão para contrabalançar a outra metade de sensualidade, o sangue e a baixaza de nossas naturezas nos conduziriam a conclusões desatinadas.” Iago é um realista em relação à natureza humana, vendo nela uma inevitável gravitação no sentido da indulgência carnal e da indolência. Somente por nossas mentes podemos calibrar a balança e reassumir o controle. “Nós temos razão para esfriar nossas emoções mais desabridas, nossas ferroadas carnavais, nossa luxúria descontrolada.” O amor é para ele nada melhor do que um “ramo ou enxerto”, um corte ou um galho, dessa carnalidade humana inata (1.3.320-35).

A habilidade de Iago, em certos momentos, de controlar suas próprias emoções, que ele sabe serem potencialmente incontroláveis, dá a ele a vantagem necessária para manipular suas vítimas. O apático Rodrigo é moldável em suas mãos. Michael Cássio está, similarmente, em desvantagem. Sabendo da debilidade de Cássio como um beerrão com propensão à briga, quando sob a influência do álcool, Iago instiga Cássio a beber quando este está prestes a assumir a guarda e então fomenta uma briga entre Rodrigo e Cássio, que termina com a demissão de Cássio do serviço a Otelo. Iago é rápido em exortar sobre esse espetáculo tristemente edificante. “Veja o homem que foi à sua frente”, ele diz de Cássio a Montano. “Como soldado é digno de César / E até de comandar. Porém seu vício / É um equívoco pra suas virtudes, / Da mesma dimensão. É de dar pena. (2.3.115-119). Virtude e vício, razão e apetite sensual, novamente opostos um ao outro na cosmologia de Iago. Ele próprio sabe como beber moderadamente sem perder o controle. Iago similarmente explora a fraqueza de Cássio por mulheres, ao induzir Cássio a uma calorosa conversa com Bianca, a amante de Cássio, quando Otelo pensa que está ouvindo uma conversa sobre o amor de Cássio por Desdêmona (4.1.109-45). Subsequentemente, Iago acusa Bianca de ser cúmplice na luta que resultou no ferimento de Rodrigo e Cássio - uma disputa a qual Iago é, ele próprio, o culpado (5.1.85-112). “Esses são os frutos da prostituição”, ele piedosamente entoia (118). O fato que Bianca continua a acompanhar Cássio, e é conhecida como uma cortesã, é “evidência” suficiente

para Iago ser capaz de convencer seus ouvintes que Bianca faz parte da trama. Iago pode vestir a 'máscara' de Puritano para obter a maior vantagem quando ela servir aos seus propósitos de exaltar às virtudes de controle dos desejos carniais.

Iago não somente elogia a ascendência da razão sobre a emoção; ele demonstra essa ascendência por sua própria excelência como um tático do argumento lógico. Sua principal arma é o silogismo. Como ele convencerá Rodrigo que Desdêmona está apaixonada por Cássio? Ele começa com a proposição axiomática que o que as pessoas chamam de "amor" é "meramente um apetite do sangue e uma permissão da vontade". Segue que o amor de Desdêmona e Otelo um pelo outro é desse tipo, pois ambos são humanos e, então, sujeitos à generalização do amor como um desejo obstinado. "Não é possível que Desdêmona continue a amar o Mouro por muito tempo [...] - e nem ele a ela. Ademais, os temperamentos deles são de tal forma incompatíveis que: Mouros "são mutáveis em suas vontades", ao passo que Desdêmona é uma jovem mulher sujeita, como toda mulher jovem, ao desejo por parceiros da sua idade e inclinação. "Ela terá de trocá-lo pela juventude. Quando ela estiver saciada do corpo dele, descobrirá o erro de sua escolha. Ela vai precisar de uma mudança: vai ser preciso." (1.3.337-54). A palavra "precisar" [must] enfatiza à força silogística do argumento: Desdêmona é uma mulher jovem; uma mulher jovem deseja parceiros de seu próprio tipo; Otelo é um homem mais velho e um "Mouro"; logo, portanto, ela "precisa" [deve] mudar.

A "natureza" também é significativa nessa corrente irresistível de causalidade presumível. O olho de Desdêmona "deve ser alimentado", Iago instrui Rodrigo, "E que prazer terá ela em olhar para o diabo? Quando o sangue ficar anestesiado com o ato da luxúria, teria de haver, para reinflamá-lo e dar à saciedade novo apetite, encanto de aspecto, sintonia de idade, hábitos e beleza; e em tudo isso o Mouro peca pela falta." Novamente, a proposição axiomática de Iago é que o amor é desejo e apetite; se alguém concede isso, o resto segue-se de forma suficientemente lógica. De acordo com essa sucessão de pensamento, o amor de uma jovem mulher branca por um general mais velho e negro não é 'natural'. "A própria natureza irá instruí-la [...] numa segunda escolha." A próxima questão é simples e inevitável: Quem será a segunda

escolha de Desdêmona? “E então, meu senhor, uma vez isso admitido - que é uma conclusão muito ponderada e nada forçada - quem fica tão eminentemente qualificado quanto Cássio?” (2.1.228-40). Iago insiste na irresistibilidade lógica de seu silogismo. Se alguém admitir que a “natureza” irá alterar o apetite de Desdêmona no sentido de novos interesses - como seria de outra forma? - e se alguém especificar que as características que ela desejará em um novo parceiro são necessariamente aquelas da juventude, beleza e boas maneiras, então como concluir que outro além de Cássio será o homem? Rodrigo está relutante em aceitar essa conclusão, porque ele acredita que Desdêmona seja “da mais abençoada condição”, querendo dizer que ele questiona a premissa de Iago sobre a necessidade dela em compartilhar os apetites de outras mulheres jovens, mas Iago também tem uma resposta para isso: “Abençoado uma figa! O vinho que ela bebe é feito de uvas” (252-5). A lógica implícita aqui novamente é inegável em termos silogísticos: jovens mulheres (como todas as pessoas jovens) tem apetites sexuais; Desdêmona é uma mulher jovem; logo, Desdêmona tem apetites sexuais. Rodrigo rapidamente rende-se a esse argumento e procede para fazer o que Iago o instrui.

Otelo é claramente o principal alvo de Iago. Mais uma vez, a arma de Iago é o argumento “lógico” procedendo de premissas axiomáticas para conclusões nominalmente inegáveis. Seu argumento é essencialmente o mesmo que ele usou com Rodrigo: a inclinação “natural” inevitavelmente ensinará Desdêmona o erro de sua escolha. Tendo incitado Otelo a perguntar-se “como a natureza ao errar” pode gerar em Desdêmona uma inquietação em relação a seu casamento, Iago ataca:

Esse é o problema, se ousar dizê-lo.
Pois recusar tantos partidos bons,
De sua terra, compleição e grau,
Para os quais apontava a natureza -
Isso tresanda a capricho bem vil,
Anomalia suja, e antinatural

(3.3.244-9)

Iago não tem, é claro, nenhuma evidência física - como poderia? Desdêmona não fez nada do tipo. Iago deve, em vez disso, confiar no argumento silogístico, procedendo de uma premissa do que constitui um comportamento “natural” à conclusão que Desdêmona, sendo humana e uma mulher, deve comportar-se como as mulheres supostamente o fazem.

Iago deve também levar Otelo a concordar com essa cadeia de raciocínio, não meramente acenando em aprovação mas internalizando o argumento como parte de si mesmo. A incomum habilidade de Iago em realizar essa proeza indica uma fraqueza no próprio Otelo. Parte dele deve estar preparada para acreditar que não é “natural” para uma jovem mulher branca continuar amando um homem negro mais velho. O apetite sexual pode incitá-la no começo com a estranheza exótica do todo, mas isso brevemente irá cessar. Iago não tem que esperar muito para seu veneno destruir a confiança de Otelo em si mesmo:

Quiçá por ser eu negro,
E faltar-me a arte da conversa
Dos cortesãos, ou por estar descendo
Para o vale dos anos - mas nem tanto -
Ela foi-se, ofendeu-me, e o meu alívio
Tem de ser odiá-la. Casamento
Maldito, que nos dá tais criaturas,
Mas não seus apetites!

(3.3.279-86)

A crença de Otelo que os homens têm um direito de “possuir” as mulheres torna-o temeroso de perder o controle. Se ele não pode controlar o apetite de sua esposa, ele entrega nas mãos dela o poder de arruinar sua felicidade. Iago pode empurrar Otelo do abismo, no ciúme irracional, porque a lógica silogística que ele emprega pode ressoar tão intensamente com os trabalhos da própria psique de Otelo.

Nós somos, como plateia, presumivelmente capazes de ver o que é profundamente falacioso no argumento de Iago. O problema não é com sua estrutura lógica, mas com a premissa baixa sobre a natureza humana e

especialmente a natureza da mulher que, então, é generalizada como base absoluta a qual é construída as conclusões que parecem seguir necessariamente. Mas Desdêmona não é como “toda mulher”. Críticos como W. H. Auden, que assumem que, dado tempo suficiente, Desdêmona irá confirmar os medos misoginistas de Iago e Otelo, estão cedendo às insinuações de Iago sobre a inescapável carnalidade da mulher. A peça parece tentar muito refutar essa premissa. De fato, Desdêmona tem prazer em boa companhia, música, dança e afins. Ela aprecia o relacionamento amável com Cássio. Quando ela e Cássio beijam-se e sussurram juntos na ocasião da chegada segura de Desdêmona em Chipre (2.1.167-77), Iago vê material sobre o qual construir seu caso hipotético de ela estar interessada em homens para além de seu marido. Ela é “tão livre, tão gentil, tão apta, com uma disposição tão abençoada” (pela própria admissão de Iago, 2.3.313-14) que ela está pronta para implorar pela reintegração de Cássio como o segundo no comando de Otelo, mesmo quando ela percebe que, por alguma razão, ela irrita Otelo ao fazer isso. Mas as razões dela são aparentemente puras: ela sabe que Cássio significa muito a Otelo, e ela quer ver uma reconciliação entre esses dois homens. Posteriormente, em suas conversas com Emília sobre a infidelidade no casamento, ela está impressionada em ouvir o divertido argumento de Emília que o adultério é “um pequeno vício” e que Emília “arriscaria o Purgatório” por ele, se o preço fosse alto o bastante (4.3.70-80). Desdêmona tem que perguntar a Emília se é realmente verdade que “existem mulheres que abusam de seus maridos / De modo tão grosseiro” (64-5). Ela não consegue falar a palavra “prostituta”, quase não compreendendo o que ela significa (4.2.121-7). Sua prontidão em assumir a culpa por ter de algum modo levado Otelo à impaciência (Se o merecesse, estava muito bem”, 112) e a tentativa dela de reivindicar responsabilidade por sua própria morte (“EMILIA Ó, quem fez tal coisa? / DESDÊMOMA Ninguém; Eu própria”, 5.2.127-8) testemunham pela bondade impressionante e incontestável dela. Desdêmona não é como a maioria das outras mulheres. Emília é fundamentalmente uma boa pessoa, mas mesmo ela cai diante da inocência de Desdêmona e a generosidade de coração. A heroína sacrificial dessa peça é, sobretudo, uma refutação da premissa de Iago sobre a carnalidade humana universal.

O desafio existencial de Iago à ordem moral é assim finalmente derrotado e exposto pela bondade de Desdêmona, mas até o último momento da peça aquele desafio chega ameaçadoramente próximo do sucesso. Iago persuade Otelo a matar a pessoa que ele tinha como mais querida, ingressando numa conspiração diabólica baseada mutuamente no ódio e no medo das mulheres. “Erga-se, vingança negra, do inferno vazio!” exclama Otelo. “Amor, cede a coroa, o terno trono, / Ao ódio tirano!” (3.3.462-4). Por que, quando a vitória completa parece tão próxima para Iago, sua obra maligna é desfeita a uma extensão crucial que Otelo aprende, embora muito tarde para salvar a vida dela e sua própria felicidade, que Desdêmona era sincera? Em boa parte, é claro, isso se dá pela virtude inabalável de Desdêmona. Talvez outra razão seja que o campeonato da razão de Iago resulte totalmente equivocado. Paradoxalmente, esse apóstolo da razão está profundamente fora de controle. Ele é capaz de manipular os outros, e de frear seus próprios apetites por prazeres sexuais, mas não pode fazer nada em relação a sua inveja irracional e seu ódio por Otelo, Desdêmona, Cássio e todos os restantes. Seu ódio abarca a tudo: seu objetivo professado é de “enredar a todos” (2.3.356). Ele reconhece a si mesmo que seu medo de ser traído em seu próprio casamento por Otelo é infundado: “Não sei se é certo”, ele diz a si mesmo, “Mas, para mim, só suspeitar é o mesmo / Que certeza, no caso” (1.3.389-91). A total improbabilidade dessa infidelidade deve ser tão aparente a ele quanto a nós; Otelo está devotadamente apaixonado por Desdêmona, e Emília é obstinadamente leal em seu casamento infeliz. Mesmo assim o pensamento não deixará Iago. Ele busca vingança “Pois suspeito que o lascivo Mouro / tomou minha cama, tal pensamento / Como um mineral venenoso, corrói minhas vísceras” (2.1.297-9)

Emília, por todo seu discurso sobre a necessidade das mulheres em afirmarem-se a si mesmas e retificar a balança de poder e prazer desigual dividindo homens de mulheres, não pretende trair Iago; de fato, ela comete o que considera ser um ato imperdoável de dar o lenço de Desdêmona a seu marido numa tentativa de “agradar a fantasia dele” (3.3.315). Emília sabe porque Iago é ciumento: alguns homens são simplesmente assim. “Não é por causa que se tem ciúme, / Só se o tem porque se o tem. É um monstro / Que é gerado e parido por si mesmo.” (3.4.161-3). Emília tem muitas razões para saber. Ela sofreu as

indignidades do ciúme de Iago sem dar motivos. A recompensa dela é morrer nas mãos dele por tentar dizer a todos o que ela há muito temeu e suspeitou, que Iago queria o lenço como parte de sua conspiração contra Desdêmona (5.2.199). Em sua astuta análise da natureza do ciúme, Emília clarifica para nós o que é tão problemático e falso sobre o aparente encanto e efetividade do ceticismo de Iago.

Edmundo é, em *Rei Lear*, como Iago, um vilão plausível que desafia as ideias tradicionais com genialidade. Os primeiros alvos de sua manipulação desdenhosa são seu pai, o Conde de Gloucester, e seu irmão, Edgar. Gloucester é especialmente vulnerável porque pensa de modo convencional sobre os deuses, as estrelas e o destino humano. “Esses recentes eclipses do Sol e da Lua não nos prenunciam nada de bom”, Gloucester assegura a seu filho bastardo. “Embora conhecimento da natureza possa dar estas ou aquelas causas racionais, mesmo assim a natureza se vê açoitada pelas consequências: o amor esfria, os amigos brigam, os irmãos se separam. Nas cidades, motins; nos países, discórdias; nos palácios, traições; e quebradas as ligações entre filho e pai” (1.2.106-12). Gloucester postula uma significativa conexão entre os movimentos dos corpos celestes e cada aspecto da vida na Terra. Para ele, eclipses e terremotos não são simplesmente metáforas de discórdia; eles são sinais da intenção divina, avisos, prognosticadores ou confirmadores da catástrofe. Tudo está interconectado. A vida como a conhecemos responde às influências dos céus em todos os níveis, da família à cadeia do ser e aos próprios céus. A desarmonia em um domínio da criação reflete a desarmonia em outros domínios. Distúrbios na natureza são sinais do desagrado divino, instruindo-nos a reafirmar nossa obediência a uma ordem divinamente sancionada do Cosmos.

Essas ideias são graciosas e mesmo belas em suas simetrias, mas para Edmundo elas são “a excelente bobagem do mundo”. Elas são superstição. Elas representam uma lamentável relutância entre nós seres humanos em aceitar a responsabilidade por nossos próprios atos. Nós isentamos nossas próprias falhas em atribuir o destino a alguma ideia nebulosa de poder super-humano. “De que quando vai mal nossa fortuna - muitas vezes como resultado de nosso próprio comportamento - culpamos pelos nossos desastres o Sol, a Lua e as estrelas, como se fôssemos vilões por fatalidade, tolos por compulsão celeste,

safados, ladrões e traidores por predominância das esferas, bêbados, mentirosos e adúlteros por obediência forçada a influência planetárias; e tudo aquilo em que somos maus, por impacto divino” (1.2.121-9). O desprezo de Edmundo pela astrologia provavelmente nos atinja como interessantemente moderna. Ele despreza o senso comum de seus anciões como sem fundação. Ele é um verdadeiro cético no sentido de interrogar uma opinião recebida, recusando aceitar suas antiquadas noções sem verificação objetiva. Em sua perspectiva, essa verificação seria impossível porque as ideias mais antigas são inúteis. Elas são os mitos, em sua visão, que a sociedade humana inventa para perpetuar o privilégio e a hierarquia. Edmundo, como um filho mais jovem ilegítimo incapaz de herdar propriedades, é um estranho. A complacência de seu pai sobre ter gerado um bastardo torna a fúria impaciente de Edmundo totalmente compreensível. Sua postura iconoclasta tem apelo para os espectadores e os leitores de hoje. Edmundo é, discutivelmente, um rebelde com uma causa.

A resposta de Edmundo a seu status de estranho é declarar a si mesmo autoconfiante, como Iago em *Otelo*. Qualquer pessoa astrologicamente inclinada que perguntar-se se Edmundo é “bruto e lascivo” porque “Meu pai se acasalou com minha mãe sob a cauda do Dragão, e meu nascimento deu-se sob a Ursa Maior” irá julgar totalmente mal a situação. “Bah!”, ele diz em solilóquio, “Eu seria o que sou se a mais casta estrela do firmamento brilhasse no meu bastardamento” (1.2.131-6). Edmundo considera a si mesmo comprometido aos serviços da Natureza, que é sua deusa (1-2). Por “Natureza” Edmundo quer dizer o princípio que governa o mundo material através de forças amorais, mecanicistas. Ele enfaticamente não quer dizer por “Natureza” o que esta significa para o Rei Lear quando, indignado com a frieza de Goneril em relação a ele, Lear implora, “Ouça, Natureza, ouça! Cara deusa, ouça! (1.4.274). Lear ora para a Natureza como uma das deusas que devem “amar os homens velhos” porque os próprios deuses são presumivelmente velhos, e porque a “doce influência” deles deve estimular a obediência (2.4.191-3). A Natureza é, para Lear, um Cosmos divinamente ordenado, e, desde que os reis são os substitutos dos deuses na Terra, os reis estão, ou devem estar, sob a proteção especial dos deuses. A “natureza” é uma palavra extraordinariamente importante em *Rei Lear*,

e é utilizada com mais frequência nessa peça do que em qualquer outra no cânon de Shakespeare (seguida por *Macbeth*, *Otelo* e *Hamlet*). A peça é, de fato, um campo de batalha no qual conceitos rivais de natureza estão em confronto. Gloucester usa o termo no sentido de Lear quando fala sobre “a sabedoria da natureza” (1.2.107). A definição de Regan é mais próxima da definição de Edmundo quando ela diz impiedosamente a seu pai, “O senhor está velho; / E a natureza, no senhor, encontra-se / No limite”. Um cavalheiro anônimo invoca o conceito de uma batalha quando descreve Cordélia como “uma filha / Que redime a natureza dessa praga, / Imposta pelas outras duas” (4.6.205-7).

O que é realmente assustador em relação a *Rei Lear* é que essa batalha pela “natureza” parece inclinar-se a favor de Edmundo a um nível extraordinário e por muito tempo. A crença na autoconfiança dá a ele, como ele prontamente percebe, uma vantagem tática sobre os outros que credulamente submetem-se às restrições morais da ordem social. Em posse da visão que os códigos morais são simplesmente parte da mitologia a qual a estrutura de poder impõe seu controle sob a sociedade, Edmundo não vê razões em não mentir, enganar ou oprimir àqueles que estão entre si e os objetivos de suas ambições ilimitadas. Confiante que não existem deuses para recompensar ou punir, e nenhuma além-vida para sofrer dores eternas, Edmundo procede com implacável energia e genialidade tática. Ele coloca seu pai contra seu irmão Edgar ao representar incorretamente Edgar como um filho desleal. Encontrando uma figura paterna mais compatível no Duque de Cornwall, Edmundo trai seu próprio pai como alguém que, ao oferecer ajuda e conforto ao velho Lear, é um inimigo do estado; desde que um exército Francês sob o comando de Cordélia invadiu a Bretanha para socorrer Lear, qualquer assistência oferecida a ele é, tecnicamente, traição. Cornwall gratifica Edmundo pelo seu serviço “leal” ao nomeá-lo Conde de Gloucester, no lugar de seu condenado pai. Quando Cornwall morre numa luta com um servo, Edmundo discute seu relacionamento sexual com Regan numa tentativa de tornar-se Duque de Cornwall através do nome dela. O caso adúltero dele com a irmã de Regan, Goneril, oferece a ele uma oportunidade de intentar contra a vida do marido de Goneril, o Duque de Albany. Nomeado co-comandante das forças armadas resistindo à invasão de Cordélia, juntamente com Albany, Edmundo está muito próximo de tornar-se rei da Inglaterra. As

declarações orgulhosas de Edmundo que “o baixo, / Cobre o legítimo”, e que os deuses “levantam-se pelos bastardos” (1.2.20-2), parecem ser por muito tempo justificadas na prática.

Goneril e Regan alcançam o mesmo sucesso cruel ao longo da maior parte de *Rei Lear*. O pai delas cai no estratagema cínico delas: elas dizem o que ele quer ouvir, até que tenham completa autoridade em suas próprias mãos. Elas desdenham sua irmã virtuosa, Cordélia, por ter “escassa obediência” (1.1.282), isto é, por não ter feito protestos efusivos de amores imortais pelo Rei Lear como elas fizeram; na perspectiva delas, Cordélia merece o que teve. A intenção delas em repudiar suas próprias ofertas de amor a seu pai é evidente antes do final da primeira cena. “Por favor, vamos nos entender”, diz Goneril a Regan. “Se nosso pai ainda conservar alguma autoridade com a disposição que está mostrando, o poder que ele acaba de abdicar só nos fará mal” (306-8). O bobo alerta-nos, e a Lear, para o que este pode esperar dessas filhas cruéis, pois Lear cometeu a insanidade de fazer de suas filhas suas mães, isto é, tê-las colocado com autoridade sobre ele (1.4.169-71), mas os avisos são ignorados e chegam atrasados. Goneril e Regan não teorizam uma filosofia secular da forma que Edmundo o faz, mas claramente elas são de uma tendência similar que nada humano ou divino poderão tocá-las, uma vez que alcançarem ascendência. Goneril é abertamente desdenhosa com seu gentil marido, Albany. “Nossa, mas que virilidade - miau!” ela debocha, quando Albany a acusa de ser um espírito maligno que está defendida de sua cólera apenas por ter “Uma forma de mulher” (4.2.68-9). Quando Albany tenta chamá-la a dar explicações, ao mostrar uma carta incriminadora que ela escreveu a Edmundo, e a pergunta se a letra é dela, Goneril tem uma resposta insolente: “Se sim, as leis são minhas, não tuas. / Quem pode me acusar?” “Não me pergunta o que sei”, ela declara, conforme deixa o palco pela última vez (5.3.161-3). Até esse momento na peça, a corrida é ganha pelo mais rápido.

Desde que o mal deliberado prevalece por tanto tempo, o desafio existencial de *Rei Lear* é especialmente agudo, mais do que em qualquer outra peça de Shakespeare. Os deuses existem? Lear implora a ajuda deles sem nenhum benefício; em vez de ser socorrido, ele é posto para fora na tempestade, perde sua razão, e eventualmente morre inconsolável quando Cordélia, sua

única esperança restante, lhe é tirada. Gloucester repetidamente invoca “os gentis deuses” em sua hora de maior necessidade (3.7.36, 73, 95) e prende-se à esperança que “hei de ver / A vingança alada pegar tais filhas” (isto é, Goneril e Regan, 68-9), mas essas súplicas pela justiça divina não detêm à inexorável brutalidade de seu cegamento por Cornwall. Os servos anônimos que testemunham esse sacrilégio colocam questões perturbadoras sobre a ameaça de desordem universal que deve com certeza resultar, se os crimes são impunes aos deuses: “Jamais me importarei de fazer mal / Se esse [Cornwall] tiver bom fim”, diz um, no que seu companheiro servo replica, “Se ela viver muito [Regan], / E ao fim morrer de morte natural, / Mulheres serão monstros” (3.7.102-5, numa passagem que ocorre apenas no quarto, não no Fólio). O Duque de Albany, similarmente, preocupa-se que se os crimes humanos não são punidos com castigos divinos, a consequência será o total barbarismo e o caos. “Se o céu com seus espíritos visíveis / Não desferir punição para tais atos”, ele diz quando aprende quão cruelmente o Rei Lear foi maltratado pelas suas filhas, “Ela há de vir: / A humanidade há de matar-se a si, / Como os monstros do mar” (4.2.47-51). Mas e se o céu não atender a essas injustiças? Quando ouve sobre a morte de Cornwall após o cegamento de Gloucester, Albany exclama, “Vós, justiceiros, / Provais que velam quando um crime assim / É tão logo vingado!” (4.2.79-81). Entretanto, Albany está perdido ao explicar porque Gloucester teve que perder seus olhos. Toda tentativa da parte das pessoas reflexivas da peça em ver o propósito divino na ação humana, é imediatamente solapada pela desiludida realidade que os brutais vilões não somente agem com impunidade, mas parecem também ter uma posição de controle sobre aquelas pessoas as quais os feitos são constrangidos por considerações morais.

O papel de Edgar é crucial em clarificar esses dilemas de desafios existenciais em *Rei Lear*. Edgar é um realista e cético. Ele aprende do modo mais difícil que as coisas nem sempre terminam bem. Esperar pelo melhor é configurar-se para a desilusão. No início do Ato 4, por exemplo, ele considera sua situação miserável como um homem procurado, disfarçado de um deplorável mendigo, buscando consolação na noção que pelo menos sua sorte não pode deteriorar-se mais: “sendo o pior, / O mais vil desprezado da fortuna / Ainda espera e não vive com medo: / Mudança má é a que deixa o melhor; / O pior só

melhora” (4.1.2-6). Imediatamente, como se numa deliberada refutação de seu retirar conforto de tal clichê gasto, ele encontra seu miserável pai, cego, desesperado, e intencionando tirar sua própria vida. “Ó deuses!” exclama Edgar para si mesmo. “Quem pode dizer “Isto é o pior”? / Nunca me vi tão mal.” Edgar compreende que ele egoisticamente considerou somente sua própria felicidade; ele agora vê que outro ser humano, alguém que lhe é caro, está numa condição mais deplorável que a dele. “Mas posso piorar”, ele continua à parte. “O pior não chega ao auge / Se ainda há voz pra dizer “Isto é pior”” (25-8). Enquanto pudermos respirar, a única coisa que podemos ter certeza é que as coisas podem ficar piores.

Edgar está aprendendo, então, o conselho do estoicismo. Se alguém não esperar nada da vida, esse alguém não poderá ser desapontado. Ele é como seu irmão Edmundo nesse entendimento da natureza atrelado aos fatos. Ele não vê razões para esperar que o bom comportamento seja recompensado e o mau comportamento punido pelos deuses; de fato, toda a evidência o induz a concluir que os deuses, se eles existem, simplesmente não tomam um papel ativo nas questões humanas. Apesar de não negar a existência deles, ele vê a maioria das práticas religiosas como ilusórias. Ao mesmo tempo, ele percebe isso compassivamente, enquanto que seu irmão vê uma oportunidade brutal de ganho pessoal. Edgar compartilha com Edmundo a percepção que a teologia de seu pai é um mito, mas Edgar não tem desejo de tirar vantagem da fraqueza intelectual de seu pai; pelo contrário, Edgar apoia a fé vacilante de seu pai nos deuses ao inventar para ele um falso suicídio e uma “miraculosa” sobrevivência (4.6.55), completa com um “demônio” com chifres e mil narizes que supostamente incitou Gloucester a tentar suicidar-se (68-72). O engano funciona: Gloucester resolve “aguentar / Com minha aflição até que ela, por si / Grite “basta, basta” e morra” (75-7). Ele assente o conselho de Edgar pelo estoicismo filosófico. Como Hamlet, deixará os deuses decidirem o momento de sua morte. Por sua parte, Edgar vê através das auto-ilusões de seu pai; o próprio fato dele inventar uma religião para o velho Gloucester sugere que Edgar entende a religião formal como um tipo de poesia exótica e mesmo bela que, finalmente, é ilusória de um ponto de vista cético. Isso não quer dizer que Edgar é ateu; esta posição intelectual é muito arrogantemente autoconfiante para

satisfazer suas dúvidas. Quer dizer que, como cético, ele vê que sua única esperança de calma filosófica é banir todas as esperanças enganadoras que os poderes superiores irão ajudá-lo em suas necessidades diárias.

Edgar é como seu irmão ao questionar qualquer papel direto dos deuses nas questões humanas materiais, mas difere de Edmundo em um aspecto crucial. Edmundo vê a ausência dos deuses na vida humana como uma oportunidade de autopromoção cínica. Edgar, em vez disso, vê convincentes razões para ser generoso, compassivo e complacente em relação aos inimigos. A falta de qualquer esperança de recompensa eterna ou supernatural dá a seu profundo humanismo uma força que Shakespeare parece considerar convincente e atraente, pois faz de Edgar um tipo de perspectiva de personagem através do qual somos convidados a interpretar os desastres da história da peça. Por que alguém deveria ser gentil e generoso com os outros se os deuses não estão assistindo? A resposta de Edgar poderia parecer simplesmente que é melhor ser dessa forma. É preciso responder para si mesmo e para um senso de decência humana. Cordélia segue um caminho similar e sem esperança de recompensa supernatural, até quando podemos dizer, apesar dela não verbalizar seus pontos de vista filosóficos como Edgar o faz. Ela evidentemente acredita que é melhor até morrer, se necessário, antes de ser desleal ao sentido interior de alguém do que importa. Ela é uma vítima sacrificial da desumanidade onipresente da peça. A perseverança dela na bondade, como a de Desdêmona em *Otelo*, repara muito o que é, de outra forma, insuportável em *Rei Lear*.

Ademais, o mal finalmente prova-se ser sua própria ruína. Edmundo morre pelas mãos do irmão que injustiçou, lutando enfim (e muito tarde) para fazer algum bem em recompensa por tudo o que fez de mal. Goneril envenena sua irmã Regan e então tira sua própria vida em um suicídio desesperado. As vidas desses três personagens podem oferecer vívida evidência de que as recompensas certamente advêm da crueldade. Os deuses não são necessários para puni-los em qualquer sentido judicial; os vilões punem a si mesmos. A história deles é de lascívia e ambição ilícita, o que os tornam monstros egoístas descritos por Albany (4.2.31-51). Edgar o diz bem: “Os deuses são justos, e dos nossos vícios prazerosos / Fazem instrumentos para nos infestar” (5.3.173-4). Os deuses têm, então, finalmente um papel, na visão de Edgar, mas não é

preenchido da maneira descrita pela maioria das religiões ou da forma que Lear e Gloucester oravam. Uma justiça cósmica supervisiona a distância às questões humanas somente através dos atos: se damos espaço a nossos “vícios prazerosos”, isto é, nossos desejos buscadores de prazer, criaremos as condições de nossas próprias e bem-merecidas punições.

Mesmo o velho Gloucester, na visão de Edgar, cai sob essa rubrica. Como Edgar diz ao moribundo Edmundo sobre seu pai, “Os locais sombrios e viciosos que tu o levou / Custou-lhe os olhos” (5.3.175-6). O ato prazeroso de gerar Edmundo fora do matrimônio, um ato que Gloucester considerou como o tipo de complacência que acompanha sua riqueza e classe social (“houve bom esporte ao assim fazer, e o bastardo deve ser reconhecido”, 1.1.23-4), levaram-no a seu cegamento. A formulação causa e efeito de Edgar é, como é óbvio, verdadeira num senso literal: se Gloucester não tivesse procriado Edmundo, o filho traidor não estaria disponível para conspirar a prisão de Gloucester por traição. Entretanto, a conexão causal é também verdadeira num sentido mais abrangente que os atos têm suas consequências. O ato sexual, em particular, cria uma vida de tal maneira que incorrem impressionantes responsabilidades. Edmundo finalmente concorda sobre a causa e o efeito moral: “A roda virou completamente” (5.3.177). Essa é uma concessão crucial da parte de Edmundo: não mais o sarcástico ateuista, ele aceita que as complexas circunstâncias da vida devem, de alguma forma, estar significativamente interconectadas. A concessão não pode começar a reparar a injustiça da morte de Cordélia, que mesmo Edmundo tardiamente tenta prevenir; aquele terrível evento, e a morte de Lear, relembram aos sobreviventes, finalmente, que as coisas podem sempre dar desastrosamente erradas num mundo existencial. Talvez a declaração de Edgar que “Os deuses são justos”, apesar de circunscrita em seu sentido, é ainda muito otimista. Entretanto, a peça nos deixa com uma impressão que o mal puniu a si mesmo, e que Cordélia e Edgar, como Desdêmona, perseveraram em ser verdadeiros consigo mesmos.

Nós olhamos para *Macbeth* no capítulo anterior em termos de seus paradoxos Calvinistas, de determinismo versus livre-arbítrio, mas algo precisa ser dito aqui também. *Macbeth* pode parecer, à primeira vista, oferecer o conforto que um assassinato não pode ser escondido e que o crime encontrará a punição

bem merecida. Macbeth não é um vilão da forma que Iago e Edmundo o são. Ele sabe que o assassinato de Duncan é moralmente errado e que eventualmente terá que pagar o preço de sua insana ambição por ser rei. O final da peça traz uma restauração da ordem política e moral, mesmo que algumas produções modernas (incluindo o filme de Roman Polanski, de 1971) fletam com a noção que um conflito por poder esteja novamente por começar. Entretanto, mesmo nessa tragédia, os poderes do mal encarnados nas Estranhas Irmãs são tão traiçoeiros e tão capazes, com a assistência de Lady Macbeth, de dominar o espírito de Macbeth, que somos deixados com uma percepção arrasadora que o mal no coração de alguns seres humanos irá alcançar seu próprio doloroso triunfo. Banquo oferece uma contraparte importante em sua prontidão em resistir às traiçoeiras tentações do mal, mas mesmo ele sabe o que é experimentar “os amaldiçoados pensamentos que a natureza / libera no repouso” (2.1.8-9). O coração da escuridão dentro da condição humana, e as forças diabólicas pelas quais essa escuridão deve lealdade, estão incessantemente prontas para apoderar-se de um pecador suscetível.

A busca de Shakespeare pelo pensamento cético nessas grandes tragédias e nas peças problemas é generosamente honesta. Ela o leva às profundas reflexões sobre a misoginia e a misantropia em *Hamlet*, ao relativismo de todos os valores humanos em *Tróilo e Créssida*, e para as interpretações seculares da história em *Júlio César*. Conforme é sua prática, ele coloca ideias em debate. A crença de Tróilo na relatividade dos valores é arranjada em oposição à insistência de Heitor que o “valor não habita na vontade particular”. Hamlet e Horácio discutem amorosamente sobre o providencialismo Cristão versus uma visão clássica e Romana da história na qual os “julgamentos acidentais” e os “propósitos confusos / Recaem sobre as cabeças dos seus inventores” são ocorrências comuns. A admiração de Hamlet pela filosofia estoica de Horácio, de desprezar as recompensas e desapontamentos da Dama Fortuna, deve disputar com a obrigação de Hamlet de agir como vingador do assassinato de seu pai. Em *Júlio César*, as respostas filosóficas às ocorrências ominosas na noite anterior ao assassinato de César são tão variadas como os próprios personagens, do terror supersticioso à bravura ateística, da dúvida Pirronista à simples inconsciência. O próprio estoicismo de Brutus é

severamente testado. A derrota que ele e Cássio sofrem em Philippi parece demonstrar uma visão irônica da história similar àquela de Horácio, nomeadamente, que as nobres intenções são dificilmente preenchidas da forma que os participantes esperavam. Os seres humanos experienciam dificuldades terríveis em conhecer a si mesmos e entender o seu relacionamento com o destino. Eles são frequentemente seus próprios inimigos.

Em *Otelo* e *Rei Lear*, os desafios existenciais colocados pela operação do mal são especialmente devastadores. Iago e Edmundo são aterrorizantemente parecidos no fato que o ceticismo deles soa tão moderno a nós. O assalto deles contra as ideias convencionais da razão e da ordem é logicamente astuto. As manipulações silogísticas de Iago levantam sérias dúvidas na mente de Otelo como o significado de “natural”. Iago e Edmundo alcançam quase o sucesso completo em seus ímpetos por autopromoção e vingança porque suas vítimas são muito vulneravelmente crédulas. A antiga ordem que Edmundo ataca representa hierarquia, grau e tudo que é predeterminado no mito da Grande Cadeia do Ser. A ordem é restaurada no final de *Otelo*, de fato, como em *Macbeth*. No final apocalíptico de *Rei Lear*, pelo contrário, a aparente indiferença dos deuses aos sofrimentos humanos, se de fato os deuses existem, deixa os poucos deploráveis sobreviventes com pouca noção do que virá a seguir. Somente a generosidade de Cordélia, Edgar e Kent oferecem qualquer compensação a um aparente barbarismo universal. Edgar entende, como um cético, que não se pode atribuir que o Cosmos retribua o comportamento virtuoso e puna o vício, mas ele recusa-se a ceder à lógica de seu irmão que, nesse caso, todos podem tornar-se vilões. A admiração de Shakespeare por aqueles que perseveram na bondade, e sua consternação perante o quase triunfo da vileza, sugere como sua arte dramática pode oferecer grande consolação ao mundo decaído o qual seus personagens trágicos devem competir.

7) Aqui Termina Nosso Jogo

Ideias de Encerramento nas Peças Tardias

Ou Shakespeare estava consciente ao modelar um projeto global a sua carreira de dramaturgo e poeta, ou o intenso escrutínio crítico de séculos encontrou tal padrão para ele. Realmente não importa qual das duas opções se deu. Em qualquer caso, suas últimas peças parecem especialmente interessadas em como as coisas terminam: em como os seres humanos enfrentam o envelhecimento e a perda da força física, como lidam com a depressão, desespero e a misantropia, como buscam novas identidades e ocupações na aposentadoria, como reconciliam-se com as pessoas mais caras na vida pessoal, e como se preparam para a morte. Esses tópicos parecem bem planejados para responder aos intensos desafios filosóficos que exploramos no capítulo anterior. É como se Shakespeare trilhasse seu caminho através de uma dialética de tese e antítese até a síntese. Em um gesto artisticamente autoconsciente, ele parece interessado em como uma peça termina e como uma carreira de escritor deve terminar. Shakespeare parece sumarizar o que significa ser uma pessoa, homem, marido, pai, escritor, dramaturgo.

A possibilidade da morte, e a necessidade de preparar-se para este grande evento, é um lugar-comum no pensamento clássico e medieval pré-moderno. John Donne supostamente dormia em seu caixão para lembrar o que estaria por vir. Uma consciência da morte é onipresente em Shakespeare; a palavra é extremamente importante no léxico de Shakespeare. O crânio de um jurista lembra Hamlet da mortalidade humana; “Onde está agora as suas cavalações, os seus processos, as suas sutilezas, os seus truques, as suas trapagens?” (*Hamlet*, 5.1.99-100) Tais rumações *ubi sunt* [Onde estão] eram elementos convencionais nas reflexões sobre a morte. “Crânio” ocorre mais frequentemente em *Hamlet* do que em qualquer outra peça do cânon. A certeza da morte é outra verdade onipresente. “A morte é o final de tudo”, opina a Aia em *Romeu e Julieta* para confortar Romeu de seu banimento (3.3.92). “A morte, como o Salmista disse, é certa para todos”, arrisca-se Shallow em *2 Henrique IV* (3.2.38), talvez citando o Salmo 89, verso 48: “Que homem poderá viver e não

ver a morte?” “Tu deves uma morte a Deus”, diz o Príncipe Hal para Falstaff quando eles esperam o começo da batalha de Shrewsbury (1 *Henrique IV*, 5.1.126), ao que Falstaff replica, “A letra ainda não está vencida; repugna-me pagá-la antes do termo.”

A morte é, às vezes, percebida como uma libertação do fardo da existência humana, como quando o Duque em *Medida por Medida*, disfarçado de frei, aconselha o condenado Cláudio com a reflexão que perder a vida é “perder uma coisa / Que ninguém a não ser os tolos mantém” (3.1.7-8). “Morte” ocorre nessa peça muito mais frequentemente do que em qualquer outra comédia de Shakespeare. Em outro lugar, a morte é comparada ao sono, “o mesmo sono / Que trança o fio fino do cuidado, / Morte diária, banho da labuta, / Bálsamo bom de mentes machucadas, / Pra natureza uma segunda via, / Alimento maior da vida” (*Macbeth*, 2.2.40-4). O sono é frequentemente personificado como um sinistro monarca, como quando o Bastardo em *Rei João* fala da “carcaça apodrecida da velha Morte” (2.2.457) ou quando o Rei Ricardo II lamenta o colapso de suas fortunas reais:

É que, no centro da vazia
coroa que circunda a real cabeça
tem a Morte sua corte, e, entronizada
aí, como os jograis, sempre escarnece
da majestade e os dentes arreganha
para suas pompas, dando-lhe existência
fugaz, somente o tempo necessário
para cena pequena, porque possa
representar de rei, infundir medo,
matar apenas com o olhar, inflada
de ilusório conceito de si mesma,
como se a carne que nos empareda
na vida fosse de aço inquebrantável.
E após se divertir à saciedade,
com um pequeno alfinete ela se adianta
fura a muralha do castelo e, pronto:

era uma vez um rei!

(*Ricardo II*, 3.2.160-170)

A morte é, assim, uma grande compensação para as tribulações da vida e um emblema do esforço infrutífero.

Em certos momentos, a aproximação da morte é uma ocasião de completo horror e esterilidade. Macbeth, tendo decaído até “a seca, a folha amarelada”, sabe muito bem que, a “honra, amor, obediência, um bando de amigos”, que os homens virtuosos podem esperar gozar, não serão para si: em seu lugar ele colherá “Maldições, não ditas mas profundas, honras só de bocas” (*Macbeth*, 5.3.22-8). Novidades sobre a morte de sua Rainha deixam-no com a impressão que “todo ontem conduziu os tolos / À via em pó da morte”, sugerindo que a vida não é nada além de uma “breve vela” iluminando nosso caminho através da existência sem sentido até o esquecimento da sepultura:

A vida é só uma sombra: um mau ator
Que grita e se debate pelo palco,
Depois é esquecido, é uma história
Que conta o idiota, toda som e fúria,
Sem querer dizer nada.

(*Macbeth*, 5.5.22-8)

Entretanto outros personagens sabem que a morte precisa ser encarada com resolução e calma, mesmo que eles nem sempre encontrem aquela força em si mesmos quando o momento chega. Júlio César acha “estranho que os homens temam, / Já que a morte, afinal, é necessária, / E que chega quando chegar” (*Júlio César*, 2.2.35-7). Brutus, derrotado em Philippi, lança-se em sua própria espada, endereçando o espírito de César com suas últimas palavras: “César enfim se acalma. / Não o matei com tanto empenho de alma” (5.5.50-1). Cláudio, em *Medida por Medida*, potentemente insiste que “Pois se eu devo morrer, / Enfrentarei a morte como noiva, / Tomando-a em meus braços.” (3.1.83-5), apesar de perder o controle quando lhe é oferecida uma esperança desesperada de escapar de sua sentença de morte. Antônio, recusando-se a

“morrer da maneira mais baixa”, covardemente rendendo-se a Otávio César, escolhe ser “um Romano por um Romano / Valentemente conquistado” - isto é, por sua própria mão; Cleópatra, tendo estudado vários meios de suicidar-se, resolve morrer “com as pompas romanas, / Pra que a morte se orgulhe” (*Antônio e Cleópatra*, 4.15.57-60, 92-3).

Essas respostas variadas à morte são lugares-comuns da época, originais em Shakespeare apenas na notável elegância pela qual são formuladas. De forma cumulativa, elas ressaltam à importância do momento da morte em sumarizar a vida de uma pessoa. Morrer bem é completar e justificar a existência de alguém e sua esperança de ser lembrada como uma pessoa valorosa; morrer mal é pôr um selo numa barganha má e conceder ao fracasso. A arte da morte sagrada, muito praticada na Idade Média e na Renascença, coloca ênfase na vitória espiritual e na esperança por vida eterna no paraíso. Shakespeare não exclui essa visão, como quando Horácio lamenta a morte de Hamlet com “Boa noite, doce Príncipe. E que os anjos / Venham em coro lhe embalar o sono!” (*Hamlet*, 5.2.361-2), ou quando a morte da Rainha Catarina em *Henrique VIII* é precedida por uma visão de seis “Espíritos de paz”, “*com grinaldas de louro na cabeça e máscara de ouro no rosto; nas mãos trazem palmas de ouro*” (4.2.82-3). Embora mais frequente, a arte de morrer bem em Shakespeare celebra a realização humana. A eternidade, desejada pelos seus heróis e heroínas, é geralmente uma que quer ser lembrada como notável e heroica. “Não há tumba no mundo que contenha / Par tão famoso”, declara Otávio César das mortes de Antônio e Cleópatra (5.2.358-9). A conclusão de Antônio sobre Brutus em *Júlio César* é que “Sua vida foi gentil, e os elementos / Tão misturados nele que a Natureza pôde erguer-se / E dizer para todo o mundo, “Isso foi um homem”” (5.5.73-5)

Mesmo aqueles que morrem em agonia espiritual estão preocupados em como serão lembrados. “Fale de mim como eu fui”, Otelo declara aos seus ouvintes:

Não deem desculpas
E nem usem malícia. Falem só
De alguém que, não sabendo amar, amou

Demais. De alguém que nunca teve fáceis
Os ciúmes; porém que - provocado -
Inquietou-se ao extremo; cujos dedos,
Como os do vil hindu, jogaram fora
Uma pérola rara, mais preciosa
Que toda sua tribo.

(*Otelo*, 5.2.352-8)

Assim o Fantasma do velho Hamlet diz, “Lembre-se de mim” (*Hamlet*, 1.5.92). Tal esperança de lembrança é consideravelmente mais dominante em Shakespeare do que a esperança de recompensa divina.

A velhice é um assunto de ansiosa preocupação em Shakespeare, e, não surpreendentemente, na maior parte das últimas peças. As frases “homem velho” e “velho” ocorrem com especial frequência em *Rei Lear*. “Ó, senhor, você está velho” Regan zomba de seu pai. “E a natureza, no senhor, encontra-se / No limite” (2.4.146-8). Regan e Goneril já concordaram entre si mesmas que a irritabilidade e o “pobre julgamento” de seu pai podem somente aumentar com os anos. “Veja quão caprichosa é a sua velhice”, Goneril diz a sua irmã (1.1.292-5). Lear, por sua parte, está furioso que, em sua velhice, ele não esteja recebendo a adulação a qual a senilidade deveria lhe outorgar. Ele selvagemmente ridiculariza a noção que como um homem velho ele deveria implorar as suas filhas entendimento e ajuda: “Cara filha, confesso que estou velho: / A velhice é inútil. De joelhos, / Eu te imploro comida, roupa, abrigo” (2.4.154-6). Regan e Goneril recusam-se a reconhecer à força do sarcasmo de Lear. “Bom Senhor, sem mais”, diz Regan. “Isso é farsa barata” (157). Os pedidos de Lear aos deuses, em nome de seus anos avançados, não são menos ineficazes. “Oh, céus! / Se amai os velhos, e sua doce força / Aprova a obediência; se sois velhos, / Abraçai minha causa, meu partido!” (190-3). A velhice parece não ter concedido nenhum de seus benefícios a ele. Hamlet provoca Polônio ao citar um “satírico trapaceiro” que diz “que homens velhos têm barbas grisalhas, que suas faces são enrugadas, seus olhos purgam âmbar espesso e goma de ameixeira, e que têm completa falta de discernimento, a par de coxas fracas” (*Hamlet*, 2.2.197-201). O Bobo de Lear tem seu conselho aforístico para o Rei, muito tarde, é claro,

para fazer algum bem: “Tu não deverias ter ficado velho antes de ficares sábio” (*Rei Lear*, 1.5.43-4). Como Bette Davis coloca a questão alguns séculos depois de Shakespeare, “A velhice não é lugar para covardes.” Ou Lillian Hellman: “A única coisa boa, é que você não está morto.”

Uma ansiedade particular dos homens em seus anos avançados pode ser o medo da decrescente potência sexual. As mulheres são mais aptas a preocuparem-se com a perda de seus atrativos aos homens. Os protagonistas em *Antônio e Cleópatra* exibem esses medos. Historicamente, Antônio era catorze anos mais velho que Cleópatra, e dezenove anos a mais, ou perto disso, que seu grande rival político, Otávio César. Sem mencionar números, Shakespeare pontua essas diferenças de idade. Antônio está dolorosamente consciente que está sendo desafiado por um jovem homem. “e pode ser / Que o César meio imberbe nos mandasse / Ordens duras para você”, Cleópatra provoca Antônio (1.1.21-3), não o deixando esquecer que o jovem homem que o ajudou na derrota de Brutus e Cássio em Philippi, está agora enviando ordens a Antônio para que se “Faça isso, ou aquilo; / Conquiste aquele reino, livre aquele; (23-4) como se os dois fossem iguais, com Otávio o mais forte do par. Antônio não necessita ser lembrado. “E agora / Tenho de implorar humilde ao rapazola, / Lidar com as cabriolas da baixeza”, lamenta após sua desastrosa derrota em Actium, “Eu, que podia brincar com meio mundo, / Dar bons e maus destinos.” (3.11.60-4). Sua raiva ciumenta na recepção equívoca de Cleópatra do presumidamente jovem e belo Thidias, como embaixador de César a ela, é alimentada pela preocupação que Cleópatra, em seus dias de juventude, dormiu com Gnaeus Pompeu e Júlio César, “e mais de outras / Horas de cio que, mesmo sem ter fama, / A luxúria gozou” (3.13.120-2), irá agora buscar a companhia do jovem homem que está ascendendo, Otávio César. Antônio não pode esquecer que os cabelos grisalhos “combinam-se com nossos marrons mais jovens” (4.8.20).

Antônio é somente de uma era, para suportar o que chamamos hoje de crise de meia-idade. Por alguns anos, intermitentemente, ele mantinha um caso extraconjugal, tendo, com culpa, deixado seu travesseiro “sem marca em Roma” e tendo “Deixado eu de gerar raça legítima, / Na joia das mulheres” (3.13.107-9). (De fato, Antônio viveu com Otávia em Atenas por alguns anos, e teve filhos

com ela, mas isso somente faz de sua deserção a ela ainda mais repreensível.) Em sua preocupação errática que seu carisma masculino esteja acabando, ele teme a possibilidade de um rival mais jovem. Sua carreira está uma bagunça. A deserção ao dever obriga-o à retornar a Roma e desculpar-se, tão bem quanto pode, a César, pelas “horas envenenadas” que, como ele diz, “ataram-me / Do meu próprio conhecimento”. “Serei penitente / Na medida do possível.” (2.2.96-8). Tal apologia não vem fácil de um homem tão orgulhoso. O pior está por vir. Seu segundo-no-comando na Ásia, Ventidius, confia a um companheiro oficial que ele não ousa gabar-se abertamente de suas próprias vitórias, com medo de que ofenda Antônio, ao tirar o crédito das realizações que Antônio, com ciúme, acumulou para si mesmo. (3.1). Em Actium, Antônio desgraça a si mesmo como um líder militar, ao fugir para Cleópatra no auge da batalha. “De fato, eu perdi o comando”, ele confessa (3.11.23). “Eu / Perdi meu caminho para sempre” (3-4). “A autoridade derrete-se de mim” (3.13.91). Como muitos homens da sua idade, Antônio teme estar ficando sem opções.

Em seu mal humor, Antônio vê sua paixão por Cleópatra como um tipo de loucura, uma manifestação do que os Gregos antigos chamavam *atê* ou loucura cega. Na descrição de Antônio dessa loucura, de fato, podemos ver quão claramente Shakespeare compreende como a *atê* funciona, mesmo que o termo ele próprio presumivelmente seja estrangeiro a ele:

Mas quando em nossos vícios nos firmamos -
Maldita sejam! - os deuses nos cegam,
Juntam nosso critério e imundície,
Nos fazem adorar erros, e se riem
Da nossa confusão.

(3.13.113-17)

Essa loucura cega inicia com uma perda de vontade de poder e um deplorável enrijecimento do apetite em escravidão com prazer corrupto. Ela eleva-se a uma inconsciência cega do que está acontecendo. O indivíduo fica fora de controle; os “sábios deuses” estão determinando seu destino, induzindo-o a *hubris* ou o orgulho arrogante (outro termo não empregado por Shakespeare) que é o

prelúdio a sua queda catastrófica. O processo é um de cumprimento de intenções divinas; a loucura arranja o indivíduo para uma queda na “confusão” ou destruição, através da perda total de autoconsciência, como se trouxesse uma retribuição merecida. Antônio vê tudo isso sobre si mesmo e ainda não pode, aparentemente, fazer nada para parar sua deterioração. Shakespeare apresenta essa perda de controle sobre as próprias ações como um sintoma doloroso do envelhecimento e da autoindulgência.

Cleópatra confronta o envelhecimento de uma forma que Shakespeare apresenta como sedutoramente feminina. Ela reconhece que ela é “como Febo, toda marcada pelo amor / E com rugas do tempo” (1.5.29-30). Já se foram seus dias de juventude [salad days], quando ela era “verde em julgamento” (76-7). Aquilo foi quando, com a idade de vinte e um anos (historicamente 47 a.C.), ela foi “um petisco para um monarca” (32), isto é, Júlio César; e ela ainda era jovem, gaba-se, quando podia incitar Gnaeus Pompeu a “Ficar com o olhar em minha frente”, isto é, fixando seus olhos na face dela. (32-3). No momento da morte dela (historicamente 30 a.C.), ela tinha trinta e oito, catorze anos mais nova que seu amante de meia-idade. Novamente, Shakespeare não preocupa-se com data, e ele colapsa e antecipa o tempo, mas as impressões da diferença de idade estão em Plutarco. Cleópatra luta uma guerra defensiva contra o avanço dos anos através de uma deslumbrante variedade de estratégias. Em seu famoso encontro com Marco Antônio no rio Cydnus no sudeste da Ásia Menor (historicamente em 41 a.C.), de acordo com o relato de Enobarbo, ela equipa-se com uma barcaça magnífica, magníficos servos bem-vestidos, um dossel e um vestuário de “brocado todo de ouro”, tudo designado para mostrá-la como “Mais bela do que a própria Vênus / Que, em sonhos, deixa pobre a natureza.” (2.2.201-28). Ela encena a si mesma naquela ocasião como uma obra de arte na qual o artifício pode conquistar o olho e emprestar seu esplendor a sua própria pessoa, a qual Enobarbo pode somente dizer que “Nenhum retrato a iguala”. Ela ainda sabe como alimentar o apetite masculino ao lidar com cada humor, cada desejo. “O tempo não a seca, e nem gastam-se / Com o uso seus infinitos encantos”, diz Enobarbo. “Outras mulheres cansam / O apetite que nutrem, porém ela / Afaima o satisfeito.” De fato, a essência dela é paradoxal: “O que há de vil / Cai-lhe tão bem que até os sacerdotes / A abençoam quando é mais

devassa” (245-50). Ela é aquela maravilha da imaginação mítica, a Vênus de Lucrécio, ao mesmo tempo inocente e sensual. Ela é, em outras palavras, a encarnação da fantasia masculina em busca por aventura romântica, especialmente aventuras de meia-idade fora do casamento.

Cleópatra demonstra essas qualidades paradoxais em tudo que faz. Ela provoca Antônio em relação a sua masculinizada esposa Fúlvia. Ela instrui seus servos que, se eles encontrarem Antônio “triste” (isto é, pensativo), “Diz-lhe que danço; e, se alegre, diz-lhe / Que, num repente, adoeci.” (1.3.3-5). Quando Charmian aventura-se ao sugerir que ela, em vez disso, tente consolar Antônio ao consentir com seus humores e desejos, Cleópatra expressa seu altivo contentamento por tal conselho inocente: “Tu ensinas como um tolo: a maneira de perdê-lo” (10). Ela é profissional, instruindo seus servos como manter um homem desequilibrado. Ela recorda com encanto a piada prática que montou contra Antônio, ao pedir que seus criados amarrassem um peixe morto e salgado em seu anzol quando ele estava tentando impressioná-la com suas habilidades de pescador (2.5.15-18). Ela sabe como tirar a paciência dele com o riso e então reconduzi-lo à paciência. (19-20). Ela relembra como “de manhã / Antes das nove já o embebedava, / Então colocava meus adornos e mantos nele, / E eu usava sua espada Philippan” (20-3). A observadores romanos como Otávio, esses episódios de mudança de gênero são sinais de devassidão, mas para o envelhecido Antônio (e a Enobarbus) eles são fascinantes. Cleópatra é a “serpente do velho Nilo” para Antônio. (1.5.26). Ela é de fato como o Nilo, uma abundante fonte de vida que também traz consigo uma superabundância de lama e lodo.

Para o maduro Antônio, então, Cleópatra é uma força destrutiva e regenerativa. A carreira dele termina em ruínas e suicídio. Ele até mesmo erra sua morte, agindo de acordo com um falso relato de Cleópatra que ela cometeu suicídio, fere-se a si mesmo tão sem eficácia que agoniza por muito tempo em dores (4.14.27-34). De fato, ele deu a ela boas razões para enviá-lo aquele falso relato de suicídio, pela extremidade da raiva dele por ela. Ainda, apesar de suas falhas manifestas e auto-traições, Antônio e Cleópatra tornam-se, na morte, emblemáticos de um grande amor que ousou desafiar convenções com um sucesso espiritual e, até mesmo, mundano. Eles desafiaram Otávio César, o qual

a cruel busca por poder e o visceral desgosto pelo prazer sensual definem os valores Romanos nessa peça como finalmente muito áridos e negadores de vida. A mais alta prioridade de Otávio, ao vencer Antônio e Cleópatra, parece, é levar Cleópatra de volta à Roma como uma *pièce de résistance* da sua entrada triunfal na cidade. Ele sente uma persuasiva necessidade de capturar essa mulher transgressiva e forçá-la à submeter-se ao controle masculino. Uma vez que ela aprende com certeza que o plano dele é de agrilhoá-la e mostrá-la “ante os gritos da plebe / Da Roma que me acusa” (5.2.54-6), ela sabe o que deve fazer. Ela irá vestir sua túnica e coroa e vencer a intenção de Otávio através do suicídio. À víbora que ela nina em seu peito, ela expressa suas “Ânsias imortais”: “Se pudesses falar eu te ouviria / Chamar César de asno ingênuo!” (280-308). “Ingênuo” quer dizer que ela foi mais esperta; ela vence César em seu próprio jogo.

Contrariamente, a imaginação poética de Cleópatra no Ato 5 modela um Antônio que simboliza grandeza mítica. Em seu melhor, ele sempre foi um soldado valoroso, um daqueles que o coração parecia tão grande que podia “arrebentar / As fivelas do peito” (1.1.7-8). Ele foi generoso, bravo, carismático, amado por aqueles que o seguiram. Mesmo seus erros foram aqueles de um espírito abrangente: excessivamente entregue ao prazer, despreocupado na guerra, imprudente em sua generosidade. Agora, na morte, ele torna-se um deus no momento em que Cleópatra conjura sua imagem:

Suas pernas montavam mares, e o braço
Erguido coroava o mundo. A voz
Tinha o som das esferas pros amigos;
Mas se queria abalar toda a terra,
Era como o trovão. Seu gosto em dar
Não conhecia inverno; era um outono
Que ficava mais rico ao ser colhido.
Seu prazer, qual delfim, mostrava o dorso
Acima do seu mundo. A seu serviço,
Coroas, diademas, reinos, ilhas
Caíam-lhe dos bolsos, qual moedas.

(5.2.81-91)

Como Cleópatra insiste, o Antônio dela “é maior que o sonho” (96). A grandeza dele é elementar e cósmica: ele eleva-se sobre terra e mar, levanta-se do oceano, estremece o mundo com um Trovão como o de Zeus, encarna o movimento das estações do ano, canta as músicas das esferas. Ele é uma fonte de vida, e assim também ela. Eles são Ísis e Osíris (3.6.17), Vênus e Marte (1.5.19), a lua e o sol (5.2.79, 240-1). Ele é um “semi-Atlas dessa terra” (1.5.24), um devoto de Hércules (4.3.21); ela é “fogo e ar”, que deram a ela outros elementos para “romper com a vida” (5.2.289-90). Antônio imagina a ambos, depois da morte, nos Campos Elísios, “Onde almas encostam-se em flores”. Lá eles irão “Juntos pro jardim das almas, / A provocar o olhar de outros espectros. / Dido e Enéas perderão seus séquitos, / E o campo será nosso” (4.14.50-4). Mesmo Otávio César concede que “Não há tumba no mundo que contenha / Par tão famoso” (5.2.358-9).

A realização de Shakespeare aqui, no reino das ideias, é extraordinária. A figura mágica que ele cria de um caso de amor de meia-idade desafia todas as expectativas. Antônio e Cleópatra ousam tornarem-se um como o outro, e cruzam todos os arriscados limites das diferenças de gênero que Otávio insiste serem invioláveis. Antônio aprende como se tornar suave, chorar, ser vulnerável, ceder autoridade para a mulheres que ama - às vezes, é claro, com consequências desastrosas. Ela, escolhendo morrer de acordo “com as pompas Romanas” (4.15.92), declara finalmente que “Estando eu resolvida, nada resta / De feminino. Da cabeça aos pés / Sou mármore constante. A fútil lua / Não é planeta meu (5.2.238-41). Esse apagar da barreira do gênero traz consigo uma dissolução da ordem social e do controle, como Otávio teme, ou é liberalizante? Shakespeare coloca essas ideias em debate, como gosta de fazer.

Ele o faz aqui, ademais, no contexto mais amplo de seu estudo sobre o conflito sexual nas grandes tragédias. A misoginia é profunda nessas peças. “Frivolidade, o teu nome é mulher!” exclama Hamlet, esgotado pela velocidade a qual sua mãe esqueceu-se como “seguiu o enterro de meu pai, / Como Níobe em prantos” (*Hamlet*, 1.2.146-9). A peça dentro da peça apresentada para Cláudio e toda a corte da Dinamarca, a qual Hamlet evidentemente contribuiu

com “umas doze ou dezesseis linhas” (2.2.541-2), é intensamente focada na questão se uma rainha permanecerá verdadeira à memória de seu falecido marido. “Um novo amor seria uma traição, / Só se casa outra vez quem mata o esposo”, insiste a Atriz Rainha, a qual Hamlet adiciona seu próprio comentário irônico, “Amargo, amargo” (3.2.177-9). O irromper da misoginia de Hamlet contra Ofélia (“Vá para um convento” etc., 3.1.122ff.) é, talvez, um efeito colateral infeliz de seu profundo desapontamento em relação às mulheres, e a maioria dos homens também, incluindo ele próprio. Iago, em *Otelo*, usa uma premissa misógina para anular a confiança de Otelo na lealdade de sua esposa. “Conheço os hábitos de nossa pátria”, diz Iago a Otelo. “Em Veneza elas deixam Deus ver coisas / Que não ousam mostrar a seus maridos: / O feito só não pode ser sabido (3.3.215-18). Emília sabe muito bem que o medo de Iago por sua suposta infidelidade a ele não é nada além do produto de sua imaginação enferma e seu ódio às mulheres. Rei Lear, em sua loucura, está obcecado com o corpo sexual da mulher como uma imagem dos portões do inferno:

Da cintura pra baixo são centauros,
mesmo sendo mulheres mais para cima.
Deuses são só uma ilharga para cima;
pra baixo só há demos, negro inferno; a fonte do enxofre -
queima, escalda, fede e consome; é só vergonha; pah!

(*Rei Lear*, 4.6.124-9)

A misoginia é, num sentido, surpreendente aqui, pois Lear não foi vulnerável à traição sexual em sua própria vida, até onde sabemos, mas a ideia certamente ressoa na peça como um todo, especialmente no desejo de ambas suas filhas de serem possuídas sexualmente por Edmundo.

Lady Macbeth nos apavora quando chama os espíritos “Das ideias mortais” “tirai-me o sexo: / Inundai-me, dos pés até a coroa, / De vil crueldade”. O convite dela para esses mesmos “ministros do assassinato” para “Tornai, neste meu seio de mulher, / Meu leite em fel” (*Macbeth*, 1.5.41-50) sugere que ela está pensando em *incubuses*, ou seja, espíritos malignos que fazem sexo com mulheres adormecidas. Timão de Atenas, em seu ódio contra toda

humanidade, ironicamente encoraja Timandra e Phrynia, as amantes de Alcibiades, a serem “Fortes na prostituição” para assim infectar com doenças venéreas todos aqueles homens que buscam prazer sexual com elas: “Com sua fumaça dominem seu fogo / Os ossos dos homens... Abaixem os narizes, / Cubram seus telhados / Já finos com os cabelos dos que morrem” (*Timão de Atenas*, 4.3.144-62). Um nariz decaído e a perda do cabelo são sintomas de sífilis. A mãe de Coriolano, Volúmnia, é uma formidável matrona que celebra as realizações militares do filho como um tipo de amor ofertado e intencionado para ela. “Se meu filho fosse meu marido”, ela discursa a sua nora “eu acharia mais fácil alegrar-me com a ausência que lhe trouxesse honra do que nos abraços de seu leito, onde ele mais amor demonstraria” (*Coriolano*, 1.3.2-5). A possibilidade de seu filho retornar da guerra com uma frente sangrenta não consterna Volúmnia nem um pouco: “O seio de Hécuba / Amamentando Heitor não foi tão belo / Quanto a testa de Heitor a cuspir sangue / Na espada grega que menosprezava” (41-4). Há uma pequena surpresa quando Coriolano finalmente compreende que deve conter-se em destruir a Roma que o exilou como um inimigo público, porque assim proceder seria destruir sua mãe também, ele vê como está preso e sufocado pela mulher que o trouxe ao mundo. “Ó, mãe, mãe!” ele exclama. “O que fez? Veja como os céus se abrem, / E os deuses, vendo esse quadro anormal, / Se riem dele.” (5.3.182-5).

A ameaça colocada pelas mulheres intimidadoras e castradas nas grandes tragédias é sintomática de uma desordem mais ampla. A ordem é restaurada à Escócia em *Macbeth*, somente quando a ameaçadora presença maternal encarnada em Lady Macbeth e nas Estranhas Irmãs são eliminadas; Macduff, a nêmeses que chama Macbeth a justificar-se, nasceu por Cesárea, tendo sido “arrancado / Fora do tempo ao ventre de sua mãe” (5.8.15-16), e é assim, como a realização do enigma da segunda profecia da Aparição, não “nascido de mulher” (4.1.80). Por essas razões, a ousadia de *Antônio e Cleópatra* é ainda mais extraordinária. Cleópatra é uma mulher transgressiva que às vezes parece determinada em inverter à estrutura da autoridade em seu relacionamento com Antônio. A história deles termina em derrota militar e morte. Apesar de Antônio ascender a uma nova dimensão de grandeza através de seu relacionamento com Cleópatra. Ela é uma personalidade essencial do debate de

Shakespeare, nas últimas peças, em relação ao papel da sexualidade na vida adulta.

Nos chamados romances tardios ou tragicomédias - *Péricles*, *Cimbelino*, *O Conto do Inverno*, *A Tempestade* e, de forma mais periférica, *Os Dois Nobres Parentes* e *Henrique VIII* - Shakespeare move-se para além da imagem aterrorizante da mulher devoradora, para um retrato mais esperançoso e reconstrutivo da família. A mãe é uma figura instável, às vezes inteiramente ausente, em outras perdida para a história e eventualmente recuperada, às vezes transformada numa perversa madrasta. A heroína dessas peças é a filha, infinitamente cara ao pai, mas usualmente exilada ou, pelo contrário, separada dele por muitos anos até que sejam eventualmente reunidos. O pai é uma figura central, usualmente afligido pela culpa e com remorsos pelas coisas imperdoáveis que fez a sua família, mas finalmente perdoado por aqueles que prejudicou. Um filho ou filhos podem ou não fazerem parte da figura.

Genericamente, os romances tardios parecem representar uma mudança de consciência da parte de Shakespeare, dos opressivos desafios existenciais das grandes tragédias para um Cosmos melhorado, no qual o perdão e a reunião são possíveis. A capacidade humana em auto-infligir infelicidade não é menor em algumas dessas peças, mas é arrebatada por um contra-movimento mais benigno. O gênero tem muito a ver com isso: a estrutura do romance ou da tragicomédia necessariamente move o protagonista através da separação e perda para uma eventual felicidade. Até esse importante ponto, as ideias não são exclusivamente Shakespearianas; John Fletcher e outros escreviam tragicomédias durante esses mesmos anos, de 1607 até 1613. Ao mesmo tempo, precisamos perguntar porquê Shakespeare escolhe esse gênero nesse ponto de sua carreira. Uma possibilidade convidativa é que ele o fez porque ele provê um veículo útil para o encerramento no sentido arquitetônico mais amplo de término e conclusão de uma carreira artística no teatro. As similaridades óbvias desses últimos romances com as primeiras comédias de Shakespeare (veja o Capítulo 4 sobre as definições desses gêneros) faz com que a roda gire na totalidade para Shakespeare: em seu final há seu início. Ao mesmo tempo, a inclusão nos romances de mais circunstâncias potencialmente trágicas empresta

à empresa uma perspectiva mais genérica e inclusiva, e provê a Shakespeare uma rica oportunidade de mover-se da comédia para uma nova e final direção.

É possível sentir também uma conexão autobiográfica nas últimas peças, como se Shakespeare tentasse também organizar padrões e crenças em sua própria vida. Explorar tais possibilidades é uma atividade necessariamente especulativa, porém é, entretanto, convidativa. Um tema de comoção especial, em relação a isso, tem a ver com a aparição ou não-aparição de um filho ou filhos nos últimos romances.

Devemos assumir que Shakespeare importava-se muito com o amor de um pai, e sua necessidade, em relação a um filho. Seu único filho homem, Hamnet, irmão gêmeo de Judith, morreu aos onze anos, em 1596. Nós não sabemos a causa, ou se o pai esteve com seu filho quando essa coisa terrível aconteceu; Shakespeare estava vivendo em Londres enquanto sua família residia em Stratford, uma longa e árdua viagem naqueles dias. Shakespeare mostra em seus escritos uma notável habilidade de dramatizar a angústia de um pai em relação à perda de um filho, como em *1 Henrique VI*, quando o bravo Lord Talbot, cercado pelos Franceses na região de Bordeaux, é alcançado pelo seu filho John e deve então decidir como prover à segurança do jovem homem. John recusa a preservar sua vida através da luta covarde e morre em batalha. Seu pai, segurando John nos braços, dirige-se com tocante eloquência: “Morte, jogral infame!”: Ligada por nós de perpetuidade / dois Talbots, alados pelo flexível céu / a teu despeito conseguindo, unidos, / escapar à mortalidade” (4.7.18-22). O pai então morre também. Em *3 Henrique VI* um pai aprende que, involuntariamente, matou seu próprio filho na carnificina da guerra civil e amargamente lamenta-se do ocorrido: “Ó, garoto, teu pai deu-te a vida muito cedo, / E lhe despojou da vida muito tarde!” (2.5.92-3). O problema é, em termos de possível explicação biográfica, que essas peças pré-datam a 1596. Assim também, talvez, *Rei João*, com sua esquisita litania da angústia de uma mãe ao ser separada de seu único filho sob circunstâncias que ameaçam a vida dele:

A dor tomou o lugar do meu filhinho,
deita-se no seu leito, anda ao meu lado,
assume aquele olhar, repete apenas

suas palavras, traz-me a todo o instante
à memória seus dons inefáveis,
reveste a forma dele com os vazios
trajes que lhe são próprios.

(3.4.93-7)

Shakespeare, então, não precisou de nenhuma experiência pessoal para escrever com beleza sobre a morte de filhos.

Mas como, se o faz, Shakespeare respondeu ao horror da morte de Hamnet quando esta ocorreu? Ele usa seu principal veículo de expressão, o drama, para refletir sobre o que esta morte lhe diz? Ele certamente usou a forma do soneto para encorajar em seu cortês amigo a vital importância de gerar um filho, apesar de, novamente, esses escritos talvez precederem à morte de Hamnet, em Agosto de 1596. Nós sabemos que em Outubro de 1596 Shakespeare instituiu procedimentos para obter um Brasão de armas para seu pai John Shakespeare, para que seu pai (que morreria em 1601) pudesse autodenominar-se cavalheiro. Apesar da aparente grande importância da relação pai-filho para Shakespeare, nada emerge nas peças de 1596 e imediatamente posteriores. *O Mercador de Veneza*, *Muito Barulho por Nada*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Como Gostais*, *1 Henrique IV*, *Henrique V*, *Júlio César*: nenhuma dessas interessa-se pela morte de um filho. *2 Henrique IV*, em cerca de 1598, oferece um possível exemplo, quando a viúva de Hotspur critica o pai de Hotspur, o Conde de Northumberland, por não ter voltado para ajudar seu filho na batalha de Shrewsbury. Por outro lado, não antes de *Noite de Reis*, somente em 1600-2, encontramos uma história sobre gêmeos, um jovem homem e uma jovem mulher, ambos náufragos em circunstâncias que levam à jovem mulher, Viola, a pensar que seu irmão gêmeo, Sebastian, afogou-se. Ao adotar um disfarce masculino, Viola ocupa o papel de seu irmão até que, através da mágica da comédia romântica, ele de fato volta à vida.

Se isso é uma obra posterior de devaneios da parte de Shakespeare, lidando com a dolorosa realidade da morte ao reunir a garota e o garoto gêmeos num imaginado final feliz, a fantasia não termina aqui. As últimas peças lidam com o tema de um filho perdido de várias maneiras. A história de *Péricles* não

inclui um filho em sua saga de separação e união familiar, como se Shakespeare relutasse em enfrentar a questão nesse ponto (e, de fato, sua história fonte não tinha um filho em seu rol de personagens). Mas em *Cimbelino*, os dois irmãos da Princesa Imogênia, um deles o príncipe e herdeiro ao trono de Cimbelino, foram há muito tomados como mortos; a eventual descoberta que eles estão vivos, recupera não apenas um mas dois filhos perdidos. *O Conto do Inverno* triste mas realisticamente aceita a morte de um filho como final e irrevogável: Mamillius, o único filho do Rei Leontes e irmão mais velho da heroína, Perdita, morre uma infeliz morte como resultado da crueldade de seu pai. *A Tempestade* conclui o espectro das possibilidades imaginadas com ainda outro par de opções: o jovem Ferdinand é restaurado a seu pai, Rei Alonso de Nápoles, filho que supostamente havia se afogado, enquanto que, simultaneamente, como o pretendente de Miranda, Ferdinand torna-se o genro perfeito de Próspero e então o “filho” que Próspero nunca teve. É como se Shakespeare fizesse uma incursão deliberada no sentido do romance e da tragicomédia em seus últimos escritos para fornecer algum encerramento em relação à perda de seu único filho e também em relação ao final iminente de sua própria carreira artística.

Essas últimas peças são intensamente cômicas dos desafios existenciais colocados pelas grandes tragédias - o ciúme sexual, as ansiedades do envelhecimento, preocupações sobre a perda de poderes, os medos masculinos de castrar a mulher, e um resultante aumento do ceticismo, melancolia, depressão, misoginia e misantropia. Ainda que a estrutura essencial da tragicomédia, movendo-se através da proximidade da falha trágica por um prolongado período de tempo, até uma eventual restauração e perdão, provê a Shakespeare os meios de completar uma progressão de ideias da tese até antítese e síntese. A tragicomédia o permite alcançar a visão transcendental da felicidade, uma tal que é presidida pelos deuses. Esses deuses são pagãos em vez de Cristãos; ademais, suas apresentações beiram continuamente o cético ao sugerir que eles são criações da arte de Shakespeare. Uma metateatralidade intensificada convida-nos a estar em consonância com o artifício autoconsciente da dramaturgia tardia de Shakespeare. Mesmo assim, o senso de algo em último caso providencial paira por sobre a cena. A visão é instável, mas assim é o teatro de Shakespeare em sua própria natureza. Tal teatro é, como Próspero diz, “não

são mais que espíritos” que “não deixam rastros”. “Nós somos do estofado / De que se fazem sonhos; e esta vida / Encerra-se num sono” (*A Tempestade*, 4.1.155-8). Se a própria vida é um sonho, como poderia o teatro ser menos do que isso?

Juntamente com a perda de um filho, as circunstâncias biográficas da vida de Shakespeare mais potencialmente em questão nas últimas peças, e que aparentemente necessitavam de encerramento artístico, estão relacionadas com casamento e família. Ele casou-se com Anne Hathaway no final de 1582, aos dezoito anos. Ela era oito anos mais velha e estava grávida de três meses quando o casamento ocorreu. A necessidade de obter uma dispensa da igreja para casar rapidamente, sem a costumeira leitura das proclamações do casamento (o anúncio da intenção de se casar) em três Domingos sucessivos, claramente sugere que a gravidez não foi planejada. A filha deles, Susanna, foi batizada em 26 de Maio de 1583, presumivelmente logo após seu nascimento. Os gêmeos, Hamnet e Judith, foram batizados em 2 de Fevereiro de 1585. Depois disso, Shakespeare e sua esposa não tiveram mais filhos, apesar de permanecerem legalmente casados até a morte dele em 1616, com 53 anos. Anne viveu até os 67 anos, morrendo em 1623. Em algum momento entre 1585 e 1592, Shakespeare mudou-se para Londres e iniciou seu caminho no mundo do teatro profissional. Ele alugou quartos e nunca trouxe sua família para Londres, apesar de os sustentar elegantemente em Stratford. Ali ele comprou uma bela casa para sua família e outra para Susanna, quando ela se casou com um médico bem-sucedido, Dr. John Hall, em 1607. Em 1613 ele comprou uma casa no distrito Blackfriars de Londres, apesar de não ter morado nela, pois ele provavelmente aposentou-se e mudou-se para Stratford nesse momento. Ele fez investimentos em imóveis ali, tornando-se rico em sua profissão. Sua filha Judith casou-se com Thomas Quiney, em 1616. Como era o relacionamento de Shakespeare com Anne? Não temos informações confiáveis. Nós somente temos as peças, e qualquer tentativa de conectá-las com a escassa informação biográfica é obviamente especulativa. Ao mesmo tempo, as últimas peças oferecem um terreno fértil para investigar as ideias do autor, ou ao menos suas fantasias artísticas, sobre a aposentadoria, reunião com a família e preparação para a morte.

Péricles não é inteiramente de Shakespeare, e seu texto é, às vezes, corrupto. Por essas razões, talvez, a peça foi excluída da primeira coleção completa de suas peças em 1623, editadas pelos seus companheiros atores, John Heminges e Henry Condell. Apesar de defeituosa em detalhes de linguagem e situação, *Péricles* utilmente estabiliza o padrão do romance ou tragicomédia que transpassa as outras peças tardias do gênero. O herói da peça empreende uma série de aventuras ao longo do Mediterrâneo oriental, primeiro para a corte de Antíoco, onde ele compete pela mão da bela filha do Rei. Os termos da competição necessitam que ele resolva um enigma:

Eu vivo, sem ser serpente,
Da carne minha semente.
Quis marido, e em meu labor,
Encontrei bom genitor.
Ele é pai, filho e esposo,
Eu, mãe, filha, e até seu gozo.
Como, em dois, pode isso ser,
Resolve tu, pra viver.

(1.1.65-72)

Conforme o enigma dá-se, este não é difícil. Péricles percebe imediatamente que a filha do Rei é uma parceira sexual incestuosa de seu próprio pai. Compreendendo que sua vida está em perigo por ter encontrado a resposta para o enigma, Péricles empreende uma impetuosa retirada. Esse é o único exemplo em todo Shakespeare de incesto aberto, e é claramente intencionado como um aviso instrutivo.

Quando Péricles está naufragado na costa de Pentapolis e dirige-se à corte daquele país, ele encontra uma situação que é o oposto virtuoso do perigo que ele acabou de escapar. O Rei Simonides também preside uma competição pela mão de sua filha, e brevemente finge ser cauteloso com o atraente novo candidato que emergiu do mar, mas a raiva é apenas fingimento (como é posteriormente com o tratamento de Próspero do namoro de Ferdinand e Miranda) e dura somente um breve momento. Simonides é o modelo do que um

pai deveria ser: amoroso com sua filha, rico, generoso, acessível e ávido para ver sua filha casada com um jovem homem que é a escolha certa para ambos, para ela e seu pai. O casamento procede aceleradamente e em breve resulta numa gravidez. Quando, entretanto, Péricles e sua mulher Thaisa empreendem uma jornada de barco durante a última etapa da gravidez dela, outra temerosa tempestade torna a história deles numa aparente tragédia. Thaisa aparentemente morre ao dar à luz, incitando os marinheiros a insistir que o corpo dela está comprometido com as profundezas; de outra forma, eles dizem, a tempestade “não descansará até que o barco seja limpo da morte” (3.1.48-9). Supersticiosamente, eles não vão desistir. Péricles, afligido, coloca Thaisa num baú firmemente vedado, e entrega a criança, Marina, aos cuidados de sua ama. Entretanto Thaisa não está de fato morta, ou é revivida da morte por um cavalheiro de Éfeso (Cerimon) que é versado na arte de “aplicar infusões / Que habitam em vegetais, em metais, em rochas” (3.2.38-9). A Thaisa é condicionada a um santuário em Éfeso, no templo de Diana, onde ela torna-se uma devota daquela deusa.

O relacionamento pai-filha está no coração do restante da peça, a maioria dela geralmente pensada como obra de Shakespeare. Um dispositivo comum do drama romanesco é que ele permite um considerável lapso de tempo no meio da peça, entre o “tragi” e a “comédia” da tragicomédia, suficiente nesse caso para Marina crescer para tornar-se uma jovem mulher. Ela encontra numerosos contratempos e desventuras no caminho, sendo atacada pela esposa ciumenta de Cleon de Tarsos, a quem é confiada por um tempo, e por piratas que a vendem como escrava de prostituição em Mytilene (no Egeu), onde ela consegue manter sua virgindade ao converter possíveis clientes para um modo de vida virtuoso. Péricles, nesse ínterim, jurou manter seu cabelo “sem corte” (3.3.31) até o momento do casamento de sua filha. Ele chega eventualmente no porto de Mytilene como um homem muito reprimido, em roupas grosseiras e com um longo cabelo e barba, não tendo “por três meses” conversado com uma alma e recusando qualquer alimento “exceto para prorrogar sua dor” (5.1.25-7). Sua principal angústia, seus criados e seguidores acreditam, “nasce da perda / De uma querida filha e esposa” (30-1), as quais ele supõe estarem mortas. O “desastre” de “uma noite mortal” no mar “o levou a isso” (38-9). Ele experiencia

culpa por ter abandonado a ambas, não importando a pressão das circunstâncias? O texto da peça não deixa isso claro, mas a extremidade de sua isolamento muda sugere que sua aflição espiritual é profunda e não resolvida. Somente quando Marina é trazida para seu navio no porto, para ver se, como alguém que empreende milagres, ela pode fazer alguma coisa por Péricles, ele responde ao som de uma voz humana. “Minha cara esposa era como esta dama”, ele diz, “e tal qual esta / Minha filha poderia ser” (110-11). Uma chorosa e feliz reunião segue-se após a aparição de Diana a Péricles numa visão, ordenando que ele visitasse o templo dela em Éfeso. Ali ele encontrará sua esposa há muito tempo perdida.

Nessa versão do que tornou-se um cenário recorrente das últimas peças, Shakespeare imagina o que seria para um marido reunir-se com a esposa a qual ele abandonou anos atrás, em algum obstáculo, mas com um sentido prolongado de culpa que somente aumenta com o tempo. A restauração da esposa e da filha perdidas é apresentada como um milagre em *Péricles*, tão irresistível em sua felicidade imerecida que Péricles pede a um seguidor para golpeá-lo, “Pra que o mar de júbilo que me arrasta / Não vença as praias da mortalidade, / E me afogue em doçura” (5.1.196-9). Extasiada e paradoxalmente, sua filha lhe deu uma segunda vida, assim como ele foi o primeiro autor do ser dela: Marina é alguém que “geraste aquele que a gerou” (200). A família é reconstituída com sucesso; o único elemento misógino é encontrado em Dionysa, a esposa de Cleon, que, como uma madrasta perversa, tenta liquidar a vida de Marina por eclipsar os méritos da própria filha de Dionysa, Philoten (4 Coro 15-45). Nenhum filho toma parte nessa narrativa, assim como nenhum filho é encontrado nas fontes da peça, *Confessio Amantis*, de John Gower e *O Padrão de Aventuras Dolorosas*, (cerca de 1594-5, segunda edição em 1607), de Laurence Twine.

Cimbelino dá uma assustadora centralidade à madrasta assassina vista de relance em Dionysa de *Péricles*. O Rei Cimbelino, recentemente viúvo, está agora casado com uma mulher que é uma caricatura de uma bruxa madrasta do folclore. A Rainha em *Cimbelino* tem intenção de casar seu filho estúpido Cloten (“uma coisa / Muito mal para que se reporte mal”, 1.1.16-17) com a filha do Rei, Imogênia. Quando Imogênia escolhe, entretanto, casar-se com um virtuoso cavalheiro bem abaixo de sua classe social chamado Póstumo Leonatus, ela

causa a cólera de seu pai e o ódio homicida de sua madrasta. No final da peça, o Rei Cimbélino aprende, para sua perplexidade e consternação, a “falsa grandeza” da Rainha (isto é, a ânsia de avanço social) ao casar-se com o Rei. Ela “casou-se com sua realeza”, o Doutor Cornélius diz a Cimbélino, “era esposa do seu lugar, / Abominando sua pessoa” (5.5.38-40). Ademais, a Rainha confessou que somente fingiu amar Imogênia, que “Era um escorpião a seus olhos” e que a vida, “A não ser pela fuga, ia tirar-lhe / Com um veneno.” Cimbélino admira-se, “Ó, demônio mais delicado! / Quem pode ler uma mulher?” (43-8). Por dentro dessa criatura de malícia, Shakespeare criou um bode expiatório de cada ansiedade imaginável em relação à figura maternal, gerencial e sufocante no mundo de pesadelos de sua imaginação trágica. A derrocada e a derrota dessa terrível Rainha sinalizam em termos negativos o final regenerativo dessa tragicomédia.

Imogênia é cobiçada e invejada por Clóten e a Rainha, por sua importância política. Ela é filha única e aparentemente a herdeira do Rei Cimbélino, desde que seus dois irmãos foram roubados na infância (um com três anos, o outro nas fraldas) de sua ama, e “até essa hora” “não é conjectura ao conhecimento / De como eles se foram” (1.1.58-61). Nós, como audiência, presumivelmente afinados com as convenções do contar de histórias românticas, podemos supor que esses filhos irão eventualmente aparecer, desde que a menção a eles, tão no início da peça e nessas circunstâncias misteriosas, podem parecer de outra forma inexplicáveis, mas essa compreensão é negada a Cimbélino e sua filha. A razão da raiva desmoderada em relação ao casamento socialmente imprudente de Imogênia é que ela frustra os planos de sucessão dele. Em vez de ligar-se a si mesma com o filho da nova rainha de Cimbélino, assim consolidando as duas dinastias, Imogênia teimosamente escolheu alguém que é inaceitável para Cimbélino como um cônjuge potencial para Imogênia no trono Inglês. “Tu tomaste um mendigo”, ele a acusa, “fizeste do meu trono / Um assento do mais baixo” (143-4). Imogênia não parece ser ambiciosa por poder real; ela parece muito alegre quando finalmente seu irmão reaparece, permitindo ao mais velho entre os dois, Guidérius, assumir sua posição como príncipe da coroa, enquanto Imogênia resume seu próprio casamento há muito interrompido com Póstumo.

A árdua jornada de Imogênia no País de Gales em busca de seu separado e exilado marido provê o necessário lapso de tempo para essa peça tragicômica afastar-se de seu início trágico no sentido da restauração. As dimensões trágicas da saga dela são tão marcadas como são os elementos da aventura. Tendo sido falsamente acusada pelo imoral Italiano, Iachimo, de falta de fidelidade com seus votos de casamento, Imogênia aprende que seu marido ordenou que ela fosse executada. O servo real encarregado dessa lúgubre tarefa, Pisanio, não consegue fazer como lhe foi ordenado, e então Imogênia pôde viver, porém com a necessidade de adotar um disfarce masculino e encontrar alguns meios de sobrevivência no montanhoso Gales, para onde ela viajou ao comando de Póstumo. Por sua parte, Póstumo interpreta o papel do herói trágico enganado e errante. Como Otelo e Leontes, ele é iludido com ciúmes insano em relação a uma mulher verdadeiramente virtuosa. Mesmo que o tentador Iachimo seja um vilão experiente, como Iago, a disposição de Póstumo em arriscar apressadamente a virtude de Imogênia e então acreditar no pior dela é, em último caso, responsabilidade dele. Em solilóquio, ele soa tão torturado e miserável como o mais infeliz dos protagonistas trágicos:

Não nasce um homem sem que uma mulher
Faça a metade? Nós somos bastardos,
E o respeitável homem que chamei
De meu pai, estava não sei aonde
Ao me cunharem. Algum moedeiro
Me fez moeda falsa, mas mamãe
Parecia a Diana de seu tempo:

(2.5.1-7)

A misoginia desse discurso, a insistência em culpar a mulher por sua tristeza, a desconfiança e o ódio, o anseio por “vingança, vingança” (8), tudo testemunha o mesmo medo de traição pela mulher que encontramos em Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth, Timão de Atenas e Coriolano. Póstumo está totalmente chocado com a aparente sagacidade de Imogênia, pois ela pareceu tão hesitante para entregar-se a ele, seu marido: “Ela retinha o meu prazer legal, / Pedindo

compreensão; e o fazia / Com pudicícia rosa, doce aspecto / Que esquentaria até o velho Saturno. / E eu a julgava casta como a neve” (9-13). O mais profundo medo dele é que as mulheres sejam enganadoras, e que sua esposa seja somente como todas as restantes.

Desses dilemas trágicos as figuras centrais de *Cimbelino* são resgatadas por uma série de eventos tão improváveis quanto metateatralmente autoconscientes. Imogênia, disfarçada de jovem homem desesperadamente necessitando de ajuda, encontra-se com um velho homem e dois mais jovens, habitantes de uma caverna e vivendo em seu habitat montanhoso como caçadores. Esses jovens homens acabam por ser, eventualmente, os irmãos perdidos de Imogênia, é claro, tendo sido retirados da corte há muitos anos por um cortesão insatisfeito e alienado chamado Belarius. Os irmãos e a irmã (ela ainda disfarçada de homem) permanecem não identificados um ao outro. Mais improbabilidades seguem-se. O repugnante Cloten, filho da Rainha, vestido com alguns trajes de Póstumo (obtidos para ele por Pisanio) e buscando por Imogênia para estuprá-la e matar Póstumo ante os próprios olhos dela (3.5.138-9), encontra Guiderius (conhecido pelo nome de Polydore) e é decapitado por aquele bravo jovem homem por sua insolência. Imogênia, aflita com algum tipo de doença, toma um remédio dado a ela por Pisanio que, de fato, é uma poção do sono inventada pelo Doutor Cornélius como um meio de virtuosamente ludibriar à perversa Rainha, que lhe pediu um verdadeiro veneno. Imogênia, aparentemente morta, é preparada para o enterro pelos seus tristes irmãos, quando acorda encontrando-se a sós, caindo desconsolada ante o corpo sem cabeça de Cloten que ela toma como sendo de seu marido, pois o corpo está vestido com as roupas de Póstumo, e é encontrada nessa situação por Lucius, comandante das forças Romanas tentando trazer a Bretanha de volta sob o controle do império Romano. O Póstumo real, tendo retornado da Itália para a Bretanha com a intenção de terminar com sua própria miserável existência, remove seu hábito Romano por uma roupa de um camponês Bretão, mas então reverte para um traje Romano para que seja aprisionado e executado pelas forças Bretãs vitoriosas. Ele é trazido ante o Rei para a sentença, assim como Lucius e “Fidele” (Imogênia), que, tendo sido capturados em batalha, são conduzidos sob escolta. O vilão Iachimo está entre os Italianos que vieram para

a Bretanha e agora estão reunidos pelos seus captadores para a determinação de seus destinos. Assim, todos os personagens da peça, exceto o morto Cloten e sua mãe, são reunidos para um grande final.

Por que Shakespeare dá ênfase na improbabilidade da narrativa ao tecer seu conto tragicômico? Em parte, a resposta pode ser que o gênero do romance e da tragicomédia pede por esses dispositivos. Então, também, alguns desses mesmos dispositivos são essencialmente como Shakespeare os encontrou em sua fonte principal, uma história do segundo dia, história nove, do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, juntamente com as *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* (Edição de 1587) de Raphael Holinshed. Uma razão mais profunda pode ser que Shakespeare tem a intenção de ressaltar o que é maravilhosamente inesperado e miraculoso no resgate de Címbelino, Póstumo, Iachimo e outros de suas próprias piores individualidades. A salvação divina de Póstumo toma um caráter abertamente mítico. Ele está na prisão, agradecendo sua servidão; ele ainda acredita que Imogênia está morta, mas a perdoou pelo imaginado adultério, e deseja somente sofrer a punição pela coisa imperdoável que ele pensa ter feito a ela. Nesse estado receptivo da mente ele é visitado em seu sono pela aparição da sua família, rezando a Júpiter pela sua ajuda. Júpiter responde ao descer “*com relâmpagos e raios, sentado sobre uma águia*” e lançando um raio (5.4.92 SD). A consolação que ele oferece é afirmar que “*Persigo a quem mais amo pra que, adiado, / Seja mais doce o bem*” (101-2). Ele reafirma a eles, em outras palavras, que os sofrimentos deles estão sob sua supervisão, e tem sido designados para ensiná-los a recompensa da paciência. Suas tribulações passadas somente farão o final feliz de suas histórias mais inesperado e jubiloso.

Essa ideia é a fórmula da tragicomédia. Júpiter é o gênio que preside aquele gênero em *Címbelino*. Ele é, ademais, a criação, nessa peça, do dramaturgo, assumindo o papel de *deus ex machina* com o objetivo de guiar a peça para seu final feliz. Ele é *deus ex machina* em um sentido quase literal e técnico; o termo deriva da prática do drama Grego antigo de rebaixar o deus para uma cena no final de uma peça por meio de uma “máquina” ou guindaste. Aqui Júpiter emerge de uma abertura no “céu” acima do palco Jacobino e é baixado por cordas e polias até que, tendo encenado sua parte, ele “*Ascende*” (a direção

original de palco na linha 113). Shakespeare usa essa descida dos “céus” apenas raramente, e somente em suas últimas peças; o outro exemplo é no baile de máscaras dos deuses em *A Tempestade*. Novas tecnologias, algumas delas importadas da Itália para os bailes da corte, ofereciam oportunidades expandidas para efeitos de bravura desse tipo no teatro do início dos anos 1600. A manifestação do próprio Júpiter para os mortais é patentemente teatral, chamando atenção ao artifício do palco e do evento em si mesmo. Ele é tão teatralmente auto-ciente, no estilo das tragicomédias Jacobinas de dramaturgos como John Fletcher, que as produções modernas às vezes interpretam-na com afetação e uma diversão estranha.

Podemos ser inclinados, à primeira vista, a não levarmos o episódio seriamente, e, entretanto, a cena é vital como um comentário sobre a natureza do encerramento na tragicomédia. Visto da perspectiva do que Júpiter nos diz, toda a história retrospectivamente faz sentido: o sofrimento humano tem um propósito no esquema transcendental das coisas. Ele nos ensina a sermos humildemente conscientes da nossa própria propensão por um comportamento autodestrutivo, e oferece uma visão artística de como nossas tribulações terminarão em harmonia se nós nos submetermos a um plano providencial maior. “Seja contente”, Júpiter nos pede. Como o sábio Pisânio disse, “O destino traz alguns botes que não são conduzidos” (4.3.46). Shakespeare, como um dramaturgo Jacobino, preside finalmente sobre esse mistério teatral; os deuses pagãos são dele, e eles supervisionam a conduta de uma peça tragicômica conforme o dramaturgo deseja.

O *Conto de Inverno* termina com uma cena de artifício teatral tão autoconsciente quanto a de *Cimbelino*. Primeiramente, Shakespeare nos deixa, na maior parte da peça, com a falsa impressão que a Rainha Hermione está morta, como consequência dela ter sido posta sob julgamento por seu marido, por um adultério que ela certamente não cometeu. Em nenhum outro lugar do cânon Shakespeare tão deliberadamente ilude sua plateia sobre uma matéria importante. O espírito de Hermione aparece em uma visão para o cortesão Antígono como um dos “espíritos dos mortos”, “Em túnicas brancas puras / Como a própria santidade”, pedindo a ele para cuidar do bebê o qual Hermione deu à luz. Então, “com um grito agudo, / Ela fundiu-se ao ar.” Antígono pode

tirar somente uma conclusão: “Eu acredito / Que Hermione sofreu a morte” (3.3.15-41). A peça não dá dicas de salvação final, como o faz *Cimbelino* quando nos conta, precocemente, sobre os dois filhos do rei que estranhamente desapareceram da corte. Nós temos toda razão em acreditar que Hermione está morta. O engano é essencial para a grande surpresa da cena final da peça, quando o ainda aflito Rei Leontes é convidado a ver uma nova estátua terminada da Rainha Hermione, dezesseis anos ou mais depois da suposta morte dela. A estátua torna-se viva; o marido culpado e sua inocente esposa são reunidos finalmente, pois a estátua é a própria Hermione, que ficou escondida por todo esse tempo até que o que estava perdido seja encontrado (3.2.135-6, 5.1.40), isto é, a filha perdida deles, Perdita. (“Perdita” quer dizer “a desaparecida”; as palavras “perder” e “encontrar” têm uma proeminência especial nessa peça.) Novamente, Shakespeare escolhe terminar uma tragicomédia com um evento que é maravilhosamente improvável e altamente metateatral.

O *Conto do Inverno* é tragicomédia quintessencial. É dividida em duas metades no início do quarto ato, no momento da aparição do velho pai Tempo, gabando-se da sua habilidade de “saltar / Dezesseis anos”, para “quebrar leis, e de um hora pra outra / Criar e mudar hábitos.” O Tempo nos pede para sermos pacientes como se “a cena mudasse após / Um longo sono” (4.1.5-17). Essa figura córica e alegórica ostenta o artifício teatral da sua intervenção, como o Coro em *Pérides*. Nós estamos em suas mãos, necessariamente submissos a sua quebra das unidades clássicas de tempo e lugar e sua insistente lembrança que nós estamos assistindo uma peça no teatro. A peça, até esse ponto, teve profunda preocupação com os eventos trágicos: o ciúme insano do Rei Leontes da Sicília, a inocência de sua Rainha e seu melhor amigo (Polixenes, Rei da Bohemia) que é falsamente acusado de adultério, a aparente morte de Hermione após seu julgamento, a morte real do príncipe da coroa, Mamillius, e a determinação do Rei que a filha recém-nascida da Rainha seja morta. A morte de Mamillius é uma consequência especialmente comovente do mundo decaído da Sicília; ele não pode ser trazido de volta à vida, mesmo numa tragicomédia, como se fosse uma forma de reconhecimento, por parte do dramaturgo, que a morte de um filho pode, de fato, ser final e irreversível. Na segunda metade da peça, conforme a ação move-se da gélida corte da Sicília para o reino de faz-de-

conta da Bohemia (completa com sua costa marítima fictícia), nós entramos num mundo de floração primaveril, de festivais de tosa de ovelhas, de música e dança, e de pessoas jovens apaixonando-se. Quando as complicações do enredo inevitavelmente atacam os jovens amantes da Bohemia, essas complicações são do tipo que poderíamos esperar numa comédia romântica: um pai que opõe-se ao noivado de seu filho real com uma aparente pastora, a necessidade de uma fuga dos amantes, as incertezas de uma jornada a bordo de um barco, a mistura de identidades quando os jovens alcançam a Sicília, e todo o resto.

Leontes é, mais do que qualquer marido nas últimas peças, terrivelmente culpado do ódio causado pelo ciúme. Sua convicção que Hermione e Polixenes são amantes é baseada em nenhuma outra “evidência” do que o fato de Hermione estar grávida de nove meses e que a visita de Polixenes à Sicília durou exatamente aquele período de tempo. Nenhum cortesão suporta o Rei em sua paranoia; todos pedem que ele acredite na inocência de Hermione. Sua inabilidade de assim o fazer é claramente um produto de sua própria imaginação doentia, seu medo de ser traído, sua desconfiança em relação às mulheres. Leontes sofre do ciúme que destrói a vida de Otelo, ou de Iago. As ruminções de Leontes em solilóquio são tão eloquentes como aquelas de qualquer protagonista trágico em Shakespeare:

Já houve

(Se não me engano) cornos antes de hoje,
E muito homem (até mesmo agora,
Enquanto falo) dá o braço à esposa
Sem saber que, na ausência, ela molhou-se,
E que o vizinho pescou em lago seu,
Aquele, o Sorridente; é um consolo,
Ver abertos os portões de outros homens,
Como o meu, a contragosto. Sem freio,
Todo marido de infiel, dez por cento
De toda a humanidade se enforcava.
Não há remédio: o planeta é obscuro

E age onde domina; manda, creia,
Em norte, sul, leste e oeste; em resumo,
Sem defesa pra barriga. Pois saiba,
Deixa entrar e sair o inimigo,
De mala e cuia: e muitos milhares
Têm a moléstia sem saber.

(1.2.190-207)

Como outros protagonistas trágicos, como Otelo especialmente, Leontes aprende muito tarde que sua esposa foi verdadeira e casta. Ela morre como um resultado direto do seu terrível ciúme. Ou assim o parece, até o momento que nos vemos ante uma tragicomédia, onde uma miraculosa segunda chance, finalmente, está disponível.

A reunião de Leontes, depois de dezesseis anos de separação, com sua filha Perdita, a quem ele ordenou ser abandonada em sua infância em “algum local remoto e deserto”, (2.3.176) onde certamente ela morreria, é chorosamente alegre, como as reuniões de Péricles com Marina e Cimbelino com Imogênia. Ao equivocado protagonista é dada uma miraculosa e não merecida segunda chance. Observadores na corte da Sicília são golpeados com a maravilhosa qualidade desse evento. É “tão parecido com um antigo conto que sua verdade está sob forte suspeita”, diz um. É uma visão “que tem que ser vista, não pode ser falada”, diz outro (5.2.28-44). A história de Antígonus, que carregou a criança a Bohemia e perdeu sua vida para um urso saqueador ao fazê-lo, é “Também como história que conta fatos mas não tem crédito, nem encontra ouvidos alerta” (62-3). O próprio título da peça, *O Conto do Inverno*, carrega a impressão dessa ideia. A volta à vida de Hermione, assim como quando a estátua de Pigmalião torna-se viva, é um mistério ainda mais surpreendente e inexplicável. A aparente explicação é que a esposa de Antígonus, Paulina, sequestrou Hermione por dezesseis anos para permitir que a penitência fizesse seu trabalho, em último caso, restaurador em Leontes e para dar tempo para Perdita crescer. Mas esse relato parece implausível à primeira vista. Como poderiam Paulina e Hermione saber que em dezesseis anos a desaparecida Perdita voltaria à corte da Sicília? Por que elas desejam esperar tanto, negando à Hermione e Leontes a felicidade

que eventualmente lhes é restaurada? Como é concebível que Leontes tenha “representado / Uma angústia de santo” (5.1.1-2) por todo esse tempo, implorando a Paulina lembrá-lo incessantemente do que ele fez?

Uma explicação alternativa assim sugere a si mesma, que Hermione é miraculosamente trazida de volta da morte para a vida. Paulina fala dela como um tipo de ilusionista, capaz de “fazer a estátua se mover de fato”, apesar dela insistir que ao assim fazer ela não é “ajudada / Por poderes malignos” (5.3.87-90). O que ela fará é um milagre. “É necessário / Que você acorde sua fé”, ela diz (94-5). O acordar cumpre à intenção dos deuses, que pairam sobre essa peça como autoridades acima de sua forma tragicômica, com Paulina como agente deles. O oráculo de Apolo, em Delphi, falou anteriormente na peça, e em termos que são notavelmente não ambivalentes para um oráculo: “Hermione é casta, Polixenes sem culpas, Camillo um sujeito verdadeiro, e o Rei deve viver sem um herdeiro se aquilo que está perdido não for encontrado” (3.2.132-6). Essa predição crítica estrutura a mudança narrativa de *O Conto do Inverno*, da tragédia para a comédia. Mais uma vez, Shakespeare escolheu os deuses pagãos para personificarem os princípios de sua dramaturgia tragicômica. Novamente, os deuses são sua criação como dramaturgo; Paulina é sua substituta como ilusionista do teatro. A autoconsciência de uma teatralidade altamente planejada torna perfeitamente claro ambos o artifício e o profundo e comovente mistério da cena final da peça.

Autobiograficamente, *O Conto do Inverno* pode ser aplicável, com uma especial relevância, a uma fantasia autoral em relação ao marido, esposa e filha. Um marido culpado destruiu sua felicidade ao eliminar sua esposa inocente. Depois de uma dolorosa ausência de muitos anos, durante os quais ele sofreu infinitos espasmos de remorso, o marido é restaurado a sua esposa como se por um milagre imerecido. Ela envelheceu, porque o gênio do escultor “deixou-se levar por dezesseis anos e a fez / Como se vivesse agora”, “enrugada”, “envelhecida”, não como se ela fosse uma mulher mais jovem (5.3.28-32). Ela está mais velha agora, assim como o marido, e ele compreende que ama e deseja ela agora pelo o que ela é. “Ó, ela está quente!” Leontes exclama, quando Hermione desce de seu pedestal, permitindo a eles tocarem-se e abraçarem-se. “Ela prendeu-se em torno do pescoço dele”, observa Camillo (109-13). A reunião

do pai com a filha há muito desaparecida não é menos preciosa. Se Shakespeare pensou nisso no contexto de sua longa separação de sua família enquanto trabalhava em Londres, o fato de ele não ter tido filhos com Anne por vinte e cinco anos, e a iminência, por volta de 1610, de sua aposentadoria em Stratford, não podemos dizer com certeza, mas a ideia é atraente. Ela reúne muitas ideias de encerramento: como terminar uma carreira, como concluir uma vida familiar, como recuperar um casamento, como terminar uma peça. O filho inexoravelmente se foi, mas outras compensações permanecem.

A Tempestade parece ainda mais intencionada em reunir os elementos do drama e da vida que resultam num final apropriado. À peça foi dado o orgulho do primeiro lugar no Primeiro Fólho de 1623, como se os editores, Heminges e Condell, colaboradores há muito de Shakespeare na companhia do Rei, vissem *A Tempestade* como um resumo e uma demonstração das coisas que Shakespeare fez com habilidade suprema. Isso ajuda a explicar porquê *A Tempestade* foi por muito tempo considerada como a peça de aposentadoria de Shakespeare. Ele continuou a escrever posteriormente, colaborando com John Fletcher, seu sucessor como dramaturgo chefe para os Homens do Rei, em *Dois Nobres Parentes* e *Henrique VIII*, mas *A Tempestade* pode ter sido seu último evento solo. Ela repetidamente mostra uma consciência que a carreira de seu autor está terminando.

Em sua relativamente curta duração - *A Tempestade* tem aproximadamente três- quintos da duração de *Cimbelino* - essa peça é um verdadeiro banquete de dramaturgia Shakespeariana. Desprovida de uma única fonte de enredo, ela volta-se, em vez disso, para as obras anteriores de Shakespeare em busca de modelos. Ela é uma comédia romântica, de certa forma da maneira dos escritos anteriores de Shakespeare: “romântica” em seu relato de uma jornada pelo mar, de separação e perda e eventual reunião, de naufrágio (como em *A Comédia dos Erros*, *Noite de Reis* e *Péricles*); “romântica” também ao centrar um dos seus enredos no amor de dois jovens que, como vimos no Capítulo 2, aderem ao idealismo de prorrogar à satisfação sexual até o casamento e são encorajados nisso pelo pai da jovem. Como muitas das comédias anteriores (*Os Dois Cavalheiros de Verona*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Muito Barulho por Nada*, *Noite de Reis*, etc.), *A Tempestade* apresenta

personagens altamente cômicos os quais as tiradas hilárias ocupam um subenredo ou um substrato da peça que é, também, primorosamente conectado com a história principal. Ao mesmo tempo, *A Tempestade* compartilha com outras peças tardias os elementos sombrios característicos da tragicomédia. A história de uma cruel maquinação política no continente, na Itália, apesar de ser narrada como se tivesse ocorrida por volta de doze anos atrás (1.2.53), é uma história de injustiça social, de irmão contra irmão, de banimento forçado até uma morte quase certa. Mesmo na ilha no momento presente, duas tentativas são feitas de assassinato político e tomada do poder. O tema da penitência paira fortemente sobre a peça. Alonso, como Leontes em *O Conto do Inverno*, é um monarca afligido pela culpa, certo que a aparente morte por afogamento de seu único filho é a consequência de sua própria culpabilidade. O perdão figura com centralidade no desenlace da peça, e é associado durante todo o tempo com eventos maravilhosamente improváveis.

Próspero é muitas coisas: um mago, um exilado, o único e futuro Duque de Milão, um pai cuidadoso, um sogro esperançoso, um mestre de dois escravos, um colono (num sentido limitado), um professor exigente dado a homilias, um dramaturgo, um aposentado, e talvez, de algumas formas, um substituto do dramaturgo. Ele é, ao mesmo tempo, autoritário e sábio, vingativo e compassivo, dogmático e disposto a ouvir. Às vezes, hoje, ele é representado como autocrático e mesmo sádico; nossa cultura moderna tem suspeita de figuras de autoridade, e Próspero está certamente no comando da ilha de *A Tempestade*. Esse capítulo argumentará, por outro lado, que ele pode ser visto como um personagem bem-sucedido, mesmo que com falhas e autocrítico, e que sua realização contribui com um tipo de resumo do que um artista e pai como Shakespeare pode ter esperado realizar em sua carreira e em sua vida.

Como um pai, Próspero é bem-sucedido em alcançar uma felicidade doméstica que escapou a praticamente todos seus predecessores nas peças tardias - e na maior parte de Shakespeare, de fato. O velho Egeus, em *Sonho de uma Noite de Verão*, recusa deixar sua filha Hérnia casar-se de acordo com a própria escolha dela, mesmo quando o jovem homem, Lisandro, pode dificilmente ser distinguido da escolha arbitrária de seu pai, Demétrius. Shylock, em *O Mercador de Veneza*, perde sua filha Jéssica ao ter “muito respeito pelo

mundo”. “Eles perderam o que compraram com muito cuidado” (1.1.74-5), diz Graciano. A frase é oferecida como um conselho amigável para Antônio, mas ela adequa-se bem a Shylock. Brabantio, em *Otelo*, consternado pelo o que toma como sendo a deserção de sua filha Desdêmona dele, em sua fuga com Otelo, desaparece da peça, como um homem arrasado. Desdêmona aprende depois que seu pai está morto: “Tua boda lhe foi mortal: pura dor / Cortou-lhe o alento”, o tio dela, Graciano, lhe diz. (5.2.211-13). Para o Rei Lear, a quieta recusa de Cordélia em adular seu pai em termos hiperbólicos, que ele aprendeu a esperar, equivale a uma traição: “Melhor seria / Não nasceres do que não me agradares”, ele a acusa (1.1.237-8). O laço incestuoso entre o Rei Antiochus em *Péricles* e sua bela filha, mas marcada pelo pecado, é somente uma manifestação exterior de uma potencial e doentia falta de disposição da parte de muitos pais, em Shakespeare, em deixar suas filhas irem com homens mais jovens. A natureza sexual dessa rivalidade entre pai e possível genro parece evidente na intensa desaprovação de Cimbelino de Póstumo Leonatus como um parceiro para a filha do Rei, Imogênia, mesmo que haja, também, razões políticas para a raiva do Rei. O Rei Polixenes, em *O Conto do Inverno*, um personagem admirável, não pode ser reconciliado com a ligação romântica de seu filho com a aparente pastora Perdita, apesar do fato de o conselheiro leal do Rei, Camillo, estar muito do lado dela.

Próspero sabe bem o suficiente como interpretar o papel de um pai ciumento. Uma comédia romântica exige complicações de enredo desse tipo, e Próspero, como autor/mago/diretor da sua própria peça, condescende. Quando o jovem Ferdinand, o príncipe da coroa de Nápoles, é carregado pela tempestade de Próspero e imediatamente encontra Miranda e Próspero, o pai sujeita o jovem homem a um duro interrogatório. Como ele ousa oferecer insolentes avanços sobre Miranda, como perguntá-la se ela é “dama ou não” - isto é, uma jovem mulher humana ou alguma deusa, e também se ela é casada ou não? “O que serias, se te ouvisse Nápoles?” pergunta Próspero (1.2.430-6), sugerindo que o pai de Ferdinand ficaria surpreso ao ver seu filho e herdeiro usurpando o lugar do pai e então comprometendo-se a uma ligação romântica com uma estranha à primeira vista. Próspero sabe que Alonso, Rei de Nápoles, está vivo em outra parte da ilha; Ferdinand tristemente supõe que seu pai

afogou-se. Miranda está entristecida pelo tom áspero de seu pai: “Por que fala meu pai de modo rude?” (449). Próspero está longe de ceder, ao que parece: estigmatizando Ferdinand como um “traidor”, o pai (como vimos no Capítulo 2) jura agrilhoar o pescoço e os pés de Ferdinand. “Beberás água salgada; e a comida / Serão lesmas, raízes secas, cascas / De antigas pinhas” (464-8). Quando Ferdinand saca sua espada em oposição, Próspero o encanta, tornando-o imóvel e então o insulta como um covarde que mostra bravura mas não ousa atacar porque sua consciência “Está muito possuída pela culpa”. Próspero é extremamente brutal com Miranda. “O quê? Meu pé me ensina?” Isto é, como você ousa, como minha humilde subordinada, instruir-me como minha cabeça? “Saia e largue a minha roupa. Silêncio!” (472-9). Posteriormente, vemos Ferdinand “*carregando lenha*” numa miserável servidão física que relembra o trabalho escravo que Calibã é obrigado a fazer. Miranda fica chocada que um trabalho “de tal baixeza” está sendo forçado a um príncipe; trabalhos subalternos desse tipo “Jamais coube a um nobre” (3.1.1-13)

Entretanto, desde o início Próspero torna claro a nós como plateia ou leitores que ele está apenas interpretando um papel, presumivelmente para o benefício último dos jovens. Ferdinand encontrou Miranda porque Próspero, através de Ariel, arranhou as coisas dessa maneira. Próspero quer que o casamento ocorra, por razões dinásticas (unindo os reinos de Milão e Nápoles) e como um meio de ver sua única filha felizmente casada. Ele nos expressa à parte a natureza do seu motivo para ser tão rude: “Estão presos um ao outro. Mas tal pressa / Eu devo perturbar, pois o que é fácil / Desvaloriza o prêmio” (1.2.454-6). Esse motivo opera simultaneamente em um nível pessoal e dramático: ele reforça o insistente ensinamento da peça, que a satisfação sexual não deve preceder o casamento, e ele provê à *A Tempestade* uma complicação de enredo. Toda história de amor necessita que uma dificuldade seja superada, ou não há enredo. “Ele funciona” (497), diz Próspero à parte, congratulando-se como um dramaturgo que o enredo procede de acordo com um script. Quando ele tem a oportunidade, posteriormente, de testemunhar Ferdinand carregando as lenhas e Miranda clamando por compaixão, Próspero torna-se coro de sua própria obra. Ele é ora “invisível” ora despercebido e inaudito pelas pessoas jovens. “Pobre verme”, ele diz à Miranda, “tu estás

infectada!” (3.1.31). Ele cumprimenta a troca de votos deles com aprovação jovial: “Um belo encontro / De duas das mais raras afeições! / Que os céus chovam graças / Sobre o que nasce entre eles!” (74-6). Uma vez que eles deixam o palco, ele nos traz essa cena a uma conclusão córica ao dizer, para si mesmo e para nós, “Tão feliz como eles não posso estar, / Assim surpreendidos; porém nada / Me alegraria tanto” (93-5)

Nós não precisamos assumir que esse desprendimento é fácil para Próspero. Os sinais de um confronto emocional são, provavelmente, evidentes em sua necessidade de reproduzir sua própria relutância dessa forma. Sobretudo, ele viveu doze anos com Miranda como sua única companhia, para além de Calibã. Próspero e Miranda foram parceiros, como Brabantio e Desdêmona; sem mãe ou esposa retratada, eles foram emocionalmente dependentes um do outro a um grau extraordinário. Eles mantiveram o ambiente doméstico juntos. Entretanto, Próspero deixa estar, e aceita seu futuro genro como uma vital nova parte de sua própria felicidade. Essa é uma importante maneira a qual *A Tempestade* provê encerramento, não somente para si mesma como uma peça, mas para o cânon de Shakespeare como um todo, e para o conceito encarnado no cânon referente à conduta pessoal correta.

O papel que Próspero interpreta em relação a Alonso e os outros naufragos Italianos toma uma forma similar. Como se fosse o próprio espírito da tragicomédia, como Júpiter em *Cimbelino*, Próspero sujeita seus companheiros compatriotas à visões dolorosas, desapontamentos, angústias e tentações que somam-se para gerar o enredo dessa porção de *A Tempestade*. Ele deliberadamente ilude, permitindo a Alonso supor que seu filho afogou-se. Por intermédio de Ariel ele atormenta o grupo de Italianos com visões de uma abundante mesa de banquete que some perante os olhos deles quando, famintos, alcançam à comida. Em vez de prover um banquete, ele sujeita-os a uma homilia sobre os seus múltiplos pecados, proferido por Ariel disfarçado de harpia - isto é, um monstro fabuloso com face de mulher, seios, e um corpo de abutre, personificando, na mitologia Grega e Romana, a retribuição divina que alguns desses homens merecem (3.3). Eles estão todos “distraídos” (5.1.12), esgotados, pasmos. Próspero é incitado por um desejo de vingança? Certamente seu irmão Antônio o deu amplos motivos, por ter retirado o ducado

de Milão de Próspero, por volta de doze anos antes, com a ajuda de Alonso, Rei de Nápoles e seu irmão Sebastian (veja 5.1.73-4). Próspero, de fato, sente-se instigado à vingança, até que Ariel, o espírito que o auxilia em todas as coisas, oferece a observação que ele, Ariel, sente alguma afetuosa preocupação por esses homens “se eu fosse humano” (5.1.20). Próspero é tocado, por esse exemplo, a fazer o que lhe é aconselhado:

Se você, que é só ar, fica afetado
Por suas aflições, não hei de eu,
Que sou da espécie deles, e que nutro
Paixões iguais, sentir mais que você?
Os crimes deles me tocaram fundo,
Mas co' a razão, mais nobre, contra a fúria
Tomo partido: a ação mais rara
'Stá na virtude, mais que na vingança:
Se estão arrependidos, meu intento
Não franze mais o cenho.

(5.1.21-30)

Próspero vê seu desejo por vingança como um produto da natureza humana corrupta, a qual, como um mortal, ele está propenso. Ele vê também que tem o poder para fazer alguma coisa em relação a essa pecaminosa fraqueza, ao subordiná-la à razão humana. Ao fazer isso, ele alinha-se com o espírito de perdão que é um elemento essencial da estrutura e da ideia das peças tardias de Shakespeare.

Se Próspero tem um valioso motivo ao enganar Alonso a acreditar, na maior parte da peça, que Ferdinand afogou-se, a intenção é, presumivelmente, a de conduzir Alonso através da angústia e da penitência para a gentil e alegre reunião experienciada por Péricles, Cimbélino e Leontes - como Júpiter diz em Cimbélino, para fazer o presente da felicidade “Quanto mais demorado, mais deleitado” (5.4.102). O plano parece funcionar com Alonso. Com Sebastian e Antônio o prognóstico é decisivamente menos otimista. Eles são vilões, e permanecem assim até o final, mantendo-se cínicos ao serem brevemente

atemorizados pelas estranhas visões de Ariel. Dada essa antipatia de Antônio e Sebastian, o dispositivo de enredo de Próspero para os vilões é totalmente diferente do que ele planeja para Alonso. A Antônio e Sebastian é fornecida uma oportunidade de vislumbrarem o que eles fariam se a tentação estivesse em seu caminho. Quando Ariel coloca Alonso e outros para dormirem com sua mágica, Antônio conspira imediatamente com Sebastian para assassinar seus companheiros, incluindo o Rei, assim confiscando em suas mãos poder absoluto (2.1.188-310). Ariel está, é claro, assistindo a tudo isso, e acorda o Rei a tempo de abortar o enredo revolucionário. O esquema de Próspero nesse exemplo não pode ser o despertar da consciência, pois Antônio e Sebastian não têm consciência; em vez disso, busca-se expor a vileza pelo que ela é, e demonstrar um poder supervisor benigno no mundo da comédia Shakespeariana, encarnada em Próspero e Ariel, que não deixarão tal vileza prosperar. Próspero e Ariel fazem exatamente a mesma coisa com os personagens bufões, Trínculo e Stéphan: dada uma aparente oportunidade de assassinar Próspero e assim ganhar o controle sobre a ilha, os palhaços aceitam a oportunidade, somente para serem expostos e ridicularizados. Eles são incorrigíveis da mesma forma que Antônio e Sebastian são incorrigíveis. A peça sugere que tais tipos não podem ser reformados, mas eles podem ser assistidos, desarmados e sujeitados ao riso satírico. Calibã é de um tipo diferente: como uma criatura do mundo natural, ele está acima do alcance da maior parte da instrução (ele permanece impenitente em relação a sua tentativa de possuir Miranda sexualmente), mas suas percepções de beleza natural são notavelmente sensíveis. Ele pode ser perdoado e deixado para trás, no local o qual ele pertence, quando os outros retornarem para a Itália.

A Tempestade assim circunscreve à história de Shakespeare de maneiras que parecem bem adequadas para um dramaturgo à beira da aposentadoria do palco, e, ao seu próprio tempo, da própria vida. O feliz relacionamento que Próspero molda para si mesmo, com Miranda e Ferdinand, pode representar, a alguma distância do mundo dos sonhos ou da fantasia, as esperanças do autor por Susanna, no casamento dela com John Hall. (Judith não se casará com Thomas Quiney até 1616, bem depois da escrita de *A Tempestade* e próximo do momento da morte de Shakespeare.) A ausência de uma mãe para Miranda e

de uma esposa para Próspero pode ressoar uma nota mais melancólica; nada que lembre a envelhecida mas amada Hermione de *O Conto do Inverno*, com quem Leontes é tão agradecidamente reunido, é acrescentado em *A Tempestade*. Por outro lado, o filho perdido de *O Conto do Inverno* talvez reemerja em vários disfarces em *A Tempestade*: Ferdinand, que é tido como morto, é restaurado ao seu pai Alonso enquanto também toma o lugar do filho que Próspero nunca teve. Ferdinand é um genro muito satisfatório. “Deixe-me viver aqui para sempre!” ele exclama maravilhado com o esplêndido baile de máscaras que Próspero e Ariel arranjaram para o benefício do casal de noivos. “Pai e esposa tão raros e maravilhosos / Torna esse lugar o Paraíso” (4.1.122-4; “esposa” (wife) é, às vezes, lida como “sábia” (wise), pois o “s” alto, das primeiras impressões modernas, lembra um “f”). Como é agradável para Próspero, e, somos tentados a imaginar, para Shakespeare, ao menos em seus sonhos, ter um genro que tanto admira e ama o pai da noiva!

O momento é ainda mais gratificante porque é parte de um desfecho no qual Próspero também aposenta-se de sua arte de criador de visões dramáticas. Com a ajuda de Ariel e seus companheiros espíritos “Escureci o sol do meio-dia, / O tumulto dos ventos conclamei”, e abriu as tumbas para libertar os que dormiam através de sua “arte tão potente” (5.1.41-50). Agora é o momento de dissolver as festividades que criou, os atores que comandou, e “o grande globo ele próprio” e “Sem deixar rastros” (4.1.148-56). O “grande globo” aparentemente aponta para o próprio teatro de Shakespeare, o Globo, ao sul do Rio Tâmisa, defronte a Londres, e também ao grande globo do universo. O momento do desfecho nessa peça é de aposentadoria de uma carreira, de afundar um livro de magia, de dizer um carinhoso adeus ao espírito Ariel, que criou os shows de Próspero para ele, de reconciliação com os inimigos, de renunciar à filha a um homem mais jovem, e de preparação para a morte. Como Próspero diz de sua frustrante aposentadoria, “Onde hei de pensar muito na morte” (5.1.315).

Henrique VIII e *Os Dois Nobres Parentes* são conseqüências, no sentido que elas parecem seguir o adeus oficial de Shakespeare e são o produto de um trabalho colaborativo. Em ampla medida, elas também são tocadas com o espírito da tragicomédia e libertação imprevisível maravilhosa, elas parecem apropriadas a uma carreira artística no ponto de conclusão. *Henrique VIII* conta

uma história, como vimos no Capítulo 5, de poderosos assuntos de estado, os quais os participantes contribuem sem saber para um evento abençoado - o nascimento da futura Elizabeth I - que dá sentido, sob outras circunstâncias, a uma desconcertante confusão de acidentes históricos. Em *Os Dois Nobres Cavalheiros*, como em outros romances tardios de Shakespeare, deidades pagãs provêm uma resposta teatralmente sensacional às solicitações dos humanos sob o controle deles. No altar de Diana, Emília recebe a resposta de qual dos dois pretendentes ela deve casar-se. As reivindicações rivais de Marte (Arcite) e Vênus (Palamon) são reconciliadas no final tragicômico da peça.

Uma palavra a mais sobre *A Tempestade*. Por todas suas harmonias de reconciliação, essa peça permanece, a um nível pelo menos, a obra de um dramaturgo interessantemente humanista e mesmo cético. As forças que guiam essa peça até sua conclusão estão sob o controle do dramaturgo. Os deuses pagãos que descem no Ato 4, para abençoar as núpcias de Ferdinand e Miranda, são criações do dramaturgo, como eles o são em *Péricles*, *Cimbelino* e *O Conto do Inverno*. O fato deles serem pagãos é uma maneira de evitar, talvez, a blasfêmia de trazer o Deus Cristão ao palco; também sinaliza para nós que a presença supervisora em *A Tempestade* é o próprio Próspero, e, por detrás dele, Shakespeare. Isso não é negar que a Providência, no sentido religioso mais tradicional, necessita ser justificada. A peça reconhece à ajuda da Providência duas vezes. A primeira é quando Miranda pergunta como ela e seu pai chegaram à ilha; Próspero replica, “Pela Providência divina” (1.2.159-60). Ele então continua explicando o que quer dizer em termos humanos: um gentil Napolitano, Gonzalo, “Por caridade”, supriu o barco furado deles com alimentos, água fresca, “Trajes ricos, roupa branca e o necessário”, não esquecendo-se dos preciosos livros de magia de Próspero (61-9). A segunda é quando Ferdinand, perguntado pelo seu pai se Miranda é “a deusa” que separou os Italianos uns dos outros e então os uniu, responde, “Senhor, ela é mortal, / Mas pela Providência imortal ela é minha” (5.1.189-91). A Providência, assim, tem discutivelmente um papel no destino humano, apesar de numa ampla distância e por meios indiretos. Sem alguns dos trabalhos cósmicos além do alcance de Próspero, o barco cheio de Italianos nunca teria vindo para a órbita do artista/mago isolado nessa ilha. Próspero reconhece essa circunstância quando diz à Miranda que “Por estranho

acidente a boa Fortuna, / trouxe a esta praia / Meus inimigos” (1.2.179-81). Mesmo aqui, claro, Próspero identifica à força controladora como “Fortuna” em vez de Providência no sentido religioso aceito, assim nós somos deixados como uma incerteza em relação à natureza do grande invisível. De qualquer forma, na ilha, Próspero é realmente semelhante aos deuses, mesmo que ele seja mortal também. O mundo da arte dramática de Shakespeare é tal que o grande árbitro do comportamento humano e o grande presidente sobre o destino humano é o próprio dramaturgo.

Nas peças tardias de Shakespeare, então, o encerramento é, ao mesmo tempo, um dispositivo teatral, uma meditação sobre a aposentadoria, a aproximação da morte e um tipo de resposta filosófica aos terrores existenciais que assombraram às peças problemas e às tragédias dos anos 1600. A resposta não é uma “resposta” no sentido de corrigir uma impressão equivocada; dizer que um tipo de providencialismo toma o lugar do terror apocalíptico não é argumentar que a fé é restaurada no triunfo eventual da bondade. O gênero da tragicomédia requer que os perigos produzam um final feliz. O gênero é auto-evidentemente metateatral em seu amor por surpresas e improbabilidades. Os deuses das tragicomédias são as criações do dramaturgo como um artista-mago; eles fazem o papel dele, para que tudo esteja, finalmente, sob seu controle. A extensão a qual essas peças podem também encarnar um tipo de fantasia ou devaneio da parte de Shakespeare, repetidamente contando uma história de uma perda ou de uma família abandonada a qual os membros são, às vezes, restaurados ao protagonista e às vezes não, novamente sugere à extensão a qual essas peças são fábulas de ilusão dramática. Elas convidam a uma leitura cética no sentido que as suas profundas verdades não dependem da nossa aceitação, como uma verdade filosófica, que o destino humano esteja sobre o controle de Júpiter, Juno, Ceres, Íris, Diana, ou qualquer outra deidade. Shakespeare é o criador e a autoridade suprema de suas notáveis visões teatrais.

8) Credo

Tendo argumentado por todo esse livro que nós não podemos ter certeza, dos pronunciamentos de seus personagens dramáticos, sobre o que Shakespeare ele próprio pensava, e que a tática dele, em vez disso, é colocar ideias em debate, deixe-me agora tomar alguns riscos, somente por diversão. E se Shakespeare fosse convidado, por volta dos cinquenta anos, em sua aposentadoria, a responder essa questão: Quais são as ideias que os seres humanos devem empenhar-se em viver? Aqui, imagino, é alguma coisa que ele poderia dizer. Por favor, entenda que isso é pura especulação, e que ela provavelmente diz mais de mim do que de qualquer um, apesar de eu não acreditar em algumas coisas que são ditas abaixo; Não sou monarquista, e não vou mais à igreja. Pelo menos o que segue representa minha própria leitura altamente pessoal de Shakespeare:

Seja generoso(a).

Aprenda a perdoar o imperdoável.

Honre seu pai e sua mãe. Especialmente seu pai.

Faça coisas boas para as pessoas não por temer ser punido num além-mundo. Você pode esquecer essa ideia. Ela é um entretenimento vivaz num drama de vingança, mas praticamente falando, ela não deve entrar na consideração de alguém.

Em vez disso, faça atos de gentileza e generosidade porque o mundo é um lugar melhor quando as pessoas fazem isso, e você quer que o mundo seja um mundo melhor. A história contém vários exemplos aterrorizantes da brutalidade humana que, sem uma bondade compensadora, nós nos abandonaríamos ao desespero. Seremos lembrados pela nossa gentileza. Isso é incomparavelmente melhor que ser lembrado pela crueldade e indiferença.

Nisso encontra-se um tipo de imortalidade que acredito e tentei encorajar em meus escritos. Escolhi o drama porque ele é um espelho vívido da vida humana em seus aspectos melhores e piores. Ele pode instruir e guiar-nos. Isso

não quer dizer que o drama deve ser moralizador; de fato, ele pode ser muito mais efetivo se ele não o for.

Ao mesmo tempo, o drama, como todas as artes criativas, não pode nem deve esperar mudar o mundo politicamente, praticamente. O mundo seguirá seus caminhos em sua maioria ruins, não importando o que os artistas escrevem. O drama é como uma religião nesse aspecto.

Ambos o drama e a religião, em outras palavras, são poesia. Se as personificações que elas evocam são “verdadeiras” ou “reais”, quem sabe? Devemos falar que nós “acreditamos” em fadas, fantasmas, sonhos, visões, presságios? E sobre os próprios deuses? Eles são certamente “reais” o bastante em minhas peças, e isso quer dizer que eles aparecem em palco e são imortais em minha arte. Por favor note que os deuses que eu criei em minhas peças são clássicos e pagãos. (Se eu tentasse colocar Deus no palco, eu poderia ter problemas com as autoridades.) Todos esses seres sobrenaturais nas minhas peças são ilusões criadas pelo artista. Eles são poesia, significando apenas que eles são somente a coisa mais importante da vida. A poesia importa. Ela fala verdadeiramente, se alguém é sábio o suficiente para interpretá-la com cuidado. A maioria das pessoas não é sábia o suficiente, mas seguimos em frente tentando.

Ir à igreja é geralmente uma coisa boa. Em seu melhor ela promove um senso de comunidade social e cura. O Evangelho Cristão, especialmente, é recheado com belas ideias sobre caridade e perdão. Os aspectos dogmáticos da adoração religiosa, pelo contrário, podem ser divisores e não me parecem o coração do que a religião deveria ser. O Cristianismo não mantém um monopólio do ensinamento sábio, mas é um texto central, provavelmente o texto central, da nossa cultura Ocidental. A liturgia da igreja tem um tipo de magnificência grandiosa nela que me assombra. As Beatitudes são eloquentes em seus ensinamentos que o último deve ser o primeiro e que o humilde deve herdar a terra. Jesus não disse isso num sentido literal; nem eu. É uma visão escatológica de um mundo que podemos apenas sonhar, um mundo de justiça perfeita. A ideia de justiça parece muito simples: desde que aqueles que são ricos são usualmente insolentes e insensíveis por ter muito, e desde que muitas outras pessoas têm tão pouco para permitir-lhes uma vida civilizada, por que não

redistribuir essa riqueza onde ela faria algum bem? Essa ideia essencial das Escrituras é radical no sentido de voltar-se para a raiz (*radix*) causa das coisas. Nunca acontecerá, mas a arte pode sonhar.

As possessões mundanas podem enfraquecer a alma. Devemos todos aprender a não cobiçar. Essa ideia pode beneficiar o bem-estar espiritual de alguém ao aprender a contentar-se e dispor-se a compartilhar. Ela também tem imensas vantagens práticas. Como os estoicos nos ensinaram, se evitamos a cobiça material e o ganho mundano, nós não teremos razões em nos sentirmos enganados se aquele tipo de prosperidade escapar de nós. Por outro lado, não devemos nos congratular complacentemente se somos afortunados.

Os ensinamentos da igreja Cristã sobre a natureza decaída da humanidade me parecem convincentemente esclarecedores. A história no Gênesis, da expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden por desobediência, e o primeiro assassinado na história, quando Caim mata seu irmão Abel, ressoam em mim como em muitos dos meus contemporâneos. Esses são mitos centrais. Todos nós precisamos estar cômnicos que, como seres humanos, somos criaturas com apetites potencialmente autodestrutivos. Precisamos de ajuda. Encontrei muita sabedoria nos escritos dos grandes pais da igreja, de Santo Agostinho a Martinho Lutero e João Calvino, que a salvação é algo que não podemos alcançar por nós mesmos: ela é um presente do alto. Por “salvação”, novamente, não quero dizer de uma além-vida no paraíso, como oposto em habitar na escuridão eterna de algum inferno; quero dizer de completude espiritual. Ao mesmo tempo, os argumentos divisores entre várias seitas sobre obras versus fé ou predestinação versus livre-arbítrio parecem a mim contraproducentes. No sentido da fé não-Cristã e dos sistemas éticos, é necessário ser tolerante e compreensivo, mesmo se houver limites. As verdades mais amplas da religião são simples, e são consistentes com os ensinamentos de grandes filósofos pagãos como Sêneca.

É possível que alguém seja um Cristão praticante e permaneça cético em relação a muitas coisas importantes. É necessário negar a esperança supersticiosa, que a assistência divina virá àqueles que oram por ajuda prática. A experiência mostra que isso não se dá dessa forma. É necessário ser realista. Os deuses não intervêm em nosso dia a dia. Uma das poucas coisas que alguém

pode estar certo é que, se alguém continua respirando e vivendo, as coisas podem ficar piores. Mesmo se alguém parece estar na parte mais baixa da Roda da Fortuna, tendo sofrido toda perda imaginável, não há razões lógicas para assumir que as coisas irão melhorar. Somente quando lidarmos com esse pesadelo existencial de muito da existência humana, poderemos ter esperança em alcançar o autoconhecimento necessário para uma sobrevivência compassiva e salutar.

Nosso ceticismo necessita ser temperado pela fé em alguma coisa que podemos chamar de Providência. Qualquer coisa que ela seja, ela opera numa distância imensuravelmente longe da vida cotidiana. Ela inquestionavelmente apela à fé, em vez da razão, pois não há formas de prová-la existente; mas devemos ser conscientes de quão pouco sabemos, de fato. Uma atitude verdadeiramente cética sobre essas grandes matérias reconhece que se não temos prova na existência da Providência, nós não temos evidência contra ela também, enquanto a definimos como operante no nível da fé. A ideia que de alguma forma tudo é finalmente para o melhor, e que as intenções de alguma Providência superior podem fazer sentido na confusão da história humana que nós tão grosseiramente administramos e compreendemos mal, é tão confortante que não podemos nos desapegar dela. Teorias rivais sobre a história humana, como somente um processo sem significado transcendental, não podem ser abandonadas, também. Nós simplesmente não sabemos. A incerteza faz o bom drama.

Em matéria política, nós somos bem aconselhados em não irmos contra o estado. As estruturas políticas tomam muitas formas. O governo da Inglaterra, como na Europa Ocidental geralmente, é uma monarquia. Esse plano provavelmente sucederá como qualquer outro. A experiência de reger uma multidão é geralmente assustadora; desde que os apetites humanos são por sua própria natureza muito desgovernados, precisamos de estruturas. Alguns legisladores são sábios e efetivos, enquanto alguns outros são muito mal adaptados às suas posições. Apesar do nosso desejo de idealizar os monarcas e outros governantes como singularmente impassíveis e fortes, a evidência é inteiramente heterogênea. As guerras que eles travam podem ser justificáveis, como eles proclamam, mas podemos frequentemente detectar pragmaticamente

motivos egoístas, mesmo nos mais bem sucedidos príncipes. Teóricos do direito divino dos reis criam argumentos persuasivos baseados na tradição, mas a história fortemente contesta qualquer noção de que as origens do governo hierárquico encontram-se na vontade divina. Alguém pode considerar àquela ideia de direito divino como um mito, enquanto continua a apreciar sua beleza. Na realidade, a história marcha, e o sucesso às vezes vai para aqueles que quebram às regras. A primeira responsabilidade da monarquia é sobreviver, e o mesmo é verdade para um país como a Inglaterra. De alguma forma nós nos confundimos.

Em nossas vidas pessoais e domésticas, precisamos ser compassivos e justos. Os homens devem saber que o modo de vida patriarcal concede grandes vantagens próprias, e o conveniente é que eles as exerçam com grande autocontrole. Paradoxalmente, os homens são frequentemente muito fracos e vulneráveis; a necessidade masculina por aprovação feminina coloca o frágil senso de masculinidade deles em risco. As mulheres são frequentemente as mais calmas, auto conhecedoras e pacientes, e assim capazes de apoiar os vacilantes egos masculinos quando a ajuda é mais necessária. As mulheres podem também parecer ameaçadoras e mesmo aterrorizantes, mas ao menos em algum momento alguém pode interpretar essa visão misógina como um resultado de uma imaginação masculina doentia. Mais do que tudo, homens e mulheres necessitam um do outro. O cortejo e o casamento são cheios de dificultosos desafios, mas no todo é possível ver que não temos outra escolha. Homens e mulheres devem aprender a seguirem em frente um com o outro e a praticar o autocontrole, porque, de outra forma, a vida humana não terá como continuar. As amizades entre homens e homens, mulheres e mulheres, não são menos preciosas.

Alguma questão?

Leitura Adicional

A lista a seguir objetiva atingir dois propósitos: primeiro, oferecer sugestões de leitura, caso você queira seguir às questões que foram levantadas pelos capítulos deste livro e, em segundo lugar, reconhecer minhas dívidas. Apesar de faltarem citações detalhadas a esse livro, eu preciso dar créditos para muitas das ideias as quais escrevi. Eu tenho lido e ensinado Shakespeare por tanto tempo (desde 1957, de fato) que tenho certeza que não relembro mais todas as minhas influências, mas a lista aqui é, pelo menos, um significativo esforço nessa direção.

Ao longo desse livro, as referências de ato-cena-e-linha das peças de Shakespeare são da Edição David Bevington, *The Complete Works of Shakespeare*, Sexta Edição, Nova Iorque: Pearson Longman, 2008. As numerações das linhas podem diferir das de outras edições, devido, principalmente, às diferentes espessuras de colunas na impressão da prosa e visões editoriais diferentes como, por exemplo, onde a quebra de linha ocorre no verso, mas, geralmente, o usuário de qualquer edição respeitável de Shakespeare deve estar apto a encontrar uma passagem particular próxima de onde é citada nesse livro.

Capítulo 1: Um Filósofo Natural,

Beauregard, David N. *Virtue's Own Feature: Shakespeare and the Virtue Ethics Tradition*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1995.

Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 vols. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1957-75.

Curry, Walter Clyde. *Shakespeare's Philosophical Patterns*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1937, 1959.

- Garber, Marjorie B. *Shakespeare After All*. New York: Pantheon, 2004.
- Greenblatt, Stephen. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York: Norton, 2004.
- Gurr, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London*. 2nd edn. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearian Playing Companies*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Gurr, Andrew. *The Shakespeare Stage, 1574-1642*. 2nd edn. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Harbage, Alfred. *As They Liked It*. New York: Macmillan, 1947.
- Horowitz, David. *Shakespeare: An Existential View*. London: Tavistock, 1965.
- Joughin, John J., ed. *Philosophical Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2000.
- Kimpel, Ben. *Moral Philosophies in Shakespeare's Plays*. Lewiston, ME: Edwin Mellen, 1987.
- Kinney, Arthur F. *Shakespeare and Cognition: Aristotle's Legacy and Shakespearean Drama*. New York and London: Routledge, 2006.
- Lowenthal, David. *Shakespeare and the Good Life: Ethics and Politics in Dramatic Form*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1997.
- Lütgenau, Franz. *Shakespeare als Philosoph*. Leipzig: Zenien-Verlag, 1909.
- Marquis, Don. 'pete the parrott and Shakespeare.' *archy and mehitabel*. London: Faber, 1931, pp. 95-9.
- McGinn, Colin. *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*. New York: HarperCollins, 2006.
- Schoenbaum, S. *William Shakespeare: A Documentary Life*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Schoenbaum, S. *William Shakespeare: Records and Images*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Spalding, K. J. *The Philosophy of Shakespeare*. Oxford: George Ronald, 1953.
- Zamir, Tzachi. *Double Vision: Moral Philosophy and Shakespearean Drama*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Zeeveld, W. Gordon. *The Temper of Shakespeare's Thought*. New Haven: Yale University Press, 1974.

Capítulo 2: Luxúria em Ação - As Ideias de Shakespeare sobre Sexo e Gênero

- Bamber, Linda. Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare. Stanford: Stanford University Press, 1982.*
- Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1959.
- Belsey, Catherine. Shakespeare and the Loss of Eden: The Construction of Family Values in Early Modern Culture. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999.*
- Bevington, David. "Jack Hath Not Jill": Failed Courtship in Lyly and Shakespeare.' *Shakespeare Survey* 42 (1990), 1-13.
- Boose, Lynda E. 'The Father and the Bride in Shakespeare.' *PMLA* 97 (1982), 325-47.
- Cook, Ann Jennalie. *Making a Match: Courtship in Shakespeare and His Society*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Dubrow, Heather. Captive Victors: Shakespeare's Narrative Poems and Sonnets. Ithaca: Cornell University Press, 1987.*
- Garber, Marjorie B. *Coming of Age in Shakespeare*. New York: Methuen, 1981.
- Harbage, Alfred. *Shakespeare and the Rival Traditions*. New York: Macmillan, 1952.
- Kahn, Coppélia. *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Comedy of Love*. London: Methuen, 1974.
- Neely, Carol Thomas. *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Novy, Marianne. *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1984.
- Rose, Mary Beth. The Expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama. Ithaca: Cornell University Press, 1988.*
- Smith, Bruce R. *Homosexual Desire in Shakespeare's England*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Smith, Bruce R. *Shakespeare and Masculinity*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1986.

Wells, Robin Headlam. *Shakespeare on Masculinity*. New York and London: Harvester Wheatsheaf, 2000.

Wheeler, Richard P. Shakespeare's Development and the Problem Comedies: Turn and Counter-Turn. *Berkeley: University of California Press, 1981.*

Capítulo 3: O que é a Honra - As Ideias de Shakespeare sobre Política e Teoria Política

Alexander, Catherine, ed. *Shakespeare and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Calderwood, James L. *Metadrama in Shakespeare's Henriad: 'Richard II' to 'Henry V'*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Dollimore, Jonathan, and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1985. 2nd edn., Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Drakakis, John, ed. *Alternative Shakespeares*. Two separate collections. London: Methuen, 1985; London and New York: Routledge, 2002.

Hazlitt, William. *Characters of Shakespear's Plays*. London: Printed for C. H. Reynell, 1817.

Hodgdon, Barbara. The End Crowns All: Closure and Contradiction in Shakespeare's History. *Princeton: Princeton University Press, 1991.*

Howard, Jean E., and Phyllis Rackin. Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories. *London and New York: Routledge, 1997.*

Jorgensen, Paul A. *Shakespeare's Military World*. Berkeley: University of California Press, 1956.

Kamps, Ivo, ed. *Shakespeare Left and Right*. New York and London: Routledge, 1991.

- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Kastan, David. *Shakespeare and the Shapes of Time*. Hanover, NH: New England Associated Presses, 1982.
- Kelly, Henry A. *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.
- Kettle, Arnold, ed. *Shakespeare in a Changing World*. London: Lawrence & Wishart, 1964.
- Marx, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*. New York: International Publishers, 1963.
- Patterson, Annabel. *Shakespeare and the Popular Voice*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Rackin, Phyllis. *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Saccio, Peter. *Shakespeare's English Kings: History, Chronicle, and Drama*. New York: Oxford University Press, 1977, 2000.
- Shaw, George Bernard. *Shaw on Shakespeare*, ed. Edwin Wilson. New York: Dutton, 1961, Applause, 2000.
- Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1943; New York: Vintage Books, 1967.
- Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's History Plays*. London: Chatto & Windus, 1944; New York: Barnes & Noble, 1969.
- Underdown, David*. *Revel, Riot, and Rebellion: Popular Politics and Culture in England, 1603-1660*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Watson, Robert N. *Shakespeare and the Hazards of Ambition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- Wells, Robin Headlam. 'Julius Caesar, Machiavelli, and the Uses of History.' *Shakespeare Survey* 55 (2002), 209-18.

Capítulo 4: Apresentar um Espelho à Natureza - As Ideias de Shakespeare sobre Escrita e Atuação

- Bednarz, James P. *Shakespeare and the Poets' War*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Bevington, David. 'Shakespeare vs Jonson on Satire.' *Shakespeare 1971: Proceedings of the World Shakespeare Congress, Vancouver, August 1971*, eds. Clifford Leech and J. M. R. Margeson. Toronto: University of Toronto Press, 1972, pp. 108-22.
- Charney, Maurice. *Style in 'Hamlet'*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Dawson, Anthony B. *Hamlet. Shakespeare in Performance*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Donaldson, Ian. 'Shakespeare, Jonson, and the Invention of the Author.' *Proceedings of the British Academy* 151 (2007), 319-38.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Frye, Northrop. 'The Argument of Comedy.' *English Institute Essays 1948*. New York: Columbia University Press, 1949, pp. 58-73. Reprinted in *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, ed. Leonard F. Dean. New York: Oxford University Press, 1961; *Shakespeare's Comedies: An Anthology of Modern Criticism*. Harmondsworth and Baltimore: Penguin, 1967; and *Essays in Shakespearean Criticism*, ed. James L. Calderwood and Harold E. Toliver. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970.
- Ingram, W. G., and Theodore Redpath, eds. *Shakespeare's Sonnets*. New York: Barnes & Noble, 1964.
- Knight, G. Wilson*. The Mutual Flame: On Shakespeare's Sonnets and 'The Phoenix and the Turtle'. *London: Methuen, 1955*.
- Mack, Maynard. 'The World of Hamlet.' *Yale Review* 41 (1952), 502-23.
- Rose, Mark. 'Hamlet and the Shape of Revenge.' *English Literary Renaissance* 1 (1971), 132-43.
- Skura, Meredith. *Shakespeare the Actor and the Purposes of Playing*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Capítulo 5: Qual Forma de Oração Pode Me Servir - As Ideias de Shakespeare sobre a Controvérsia Religiosa e Questões de Fé

Adelman, Janet. Blood Relations: Christian and Jew in 'The Merchant of Venice'.

Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Ball, Bryan W. A Great Expectation: Eschatological Thought in English Protestantism to 1660. *Leiden: E. J. Brill, 1975.*

Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy.* Princeton: Princeton University Press, 1959.

Calvin, John. *The Institutes*, trans. Henry Beveridge. 2 vols. Grand Rapids, MI: Calvin Society, 1962.

Cox, John D. *Seeming Knowledge: Shakespeare and Skeptical Faith.* Waco, TX: Baylor University Press, 2007.

Frye, Roland M. *Shakespeare and Christian Doctrine.* Princeton: Princeton University Press, 1963.

Greenblatt, Stephen. *Hamlet in Purgatory.* Princeton: Princeton University Press, 2001.

Hunter, Robert Grams. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness.* New York: Columbia University Press, 1965.

Knappen, M. M. *Tudor Puritanism: A Chapter in the History of Idealism.* Chicago: University of Chicago Press, 1939.

Kocher, Paul. *Science and Religion in Elizabethan England.* San Marino, CA: Huntington Library, 1953.

Lovejoy, A. O. *The Great Chain of Being.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936.

Marotti, Arthur F., ed. *Catholicism and Anti-Catholicism in Early Modern English Texts.* Basingstoke: Macmillan; New York: St Martin's, 1999.

Matchett, William H. *Shakespeare and Forgiveness.* McKinleyville, CA: Daniel & Daniel, Fithian Press, 2002.

Matheson, Mark. 'Hamlet and "A Matter Tender and Dangerous".' *Shakespeare Quarterly* 46 (1995), 383-97.

Mattingley, Garrett. *The Armada.* Boston: Houghton Mifflin, 1959.

Mattingley, Garrett. *Catherine of Aragon*. Boston: Little, Brown, 1941; New York: Vintage Books, 1960.

McEachern, Claire, and Debora Shuger, eds. *Religion and Culture in Renaissance England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Shapiro, James S. *A Year in the Life of William Shakespeare*. New York: HarperCollins, 2005.

Shapiro, James S. *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 1996.

Targoff, Ramie. *Common Prayer: The Language of Public Devotion in Early Modern England*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Capítulo 6: O Homem Não é Mais que Isso - As Ideias de Shakespeare sobre o Ceticismo, Dúvida, Estoicismo, Pessimismo, Misanthropia

Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, 'Hamlet' to 'The Tempest'*. New York: Routledge, 1992.

Adelman, Janet. '“This Is and Is Not Cressid”: The Characterization of Cressida.' *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, eds. Shirley Nelson Garner, Claire Kehane, and Madelon Sprengnether. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Auden, W. H. *Lectures on Shakespeare*, ed. Arthur Kirsch. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Bertram, Benjamin. *The Time Is Out of Joint: Skepticism in Shakespeare's England*. Newark: University of Delaware Press, 2004.

Boose, Lynda E. 'Othello's Handkerchief: "The Recognizance and Pledge of Love".' *English Literary Renaissance* 5 (1975), 360-74.

Bowen, Barbara E. *Gender in the Theater of War: Shakespeare's 'Troilus and Cressida'*. New York: Garland, 1993.

Bowers, Fredson T. 'Hamlet as Minister and Scourge.' *PMLA* 70 (1955), 740-9.

Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan, 1904.

Bradshaw, Graham. *Shakespeare's Scepticism*. New York: St Martin's, 1987.

- Cavell, Stanley. *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. An updated edition, incorporating an essay on *Macbeth*, of *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, 1987.
- Chaudhuri, Sukanta. *Infirm Glory: Shakespeare and the Renaissance Image of Man*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Erich, Avi. *Hamlet's Absent Father*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Jacobus, Lee A. *Shakespeare and the Dialectic of Certainty*. New York: St Martin's, 1992.
- Kaula, David. 'Will and Reason in *Troilus and Cressida*.' *Shakespeare Quarterly* 12 (1961), 271-83.
- Kirsch, Arthur. *The Passions of Shakespeare's Tragic Heroes*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*, trans. Boleslaw Taborski. Garden City, NY: Doubleday, 1964; New York: Norton, 1974.
- Landau, Aaron. "'Let Me Not Burst in Ignorance": Skepticism and Anxiety in Hamlet.' *English Studies* 82 (2001), 218-30.
- Mack, Maynard. *King Lear in Our Time*. Berkeley: University of California Press, 1965.
- Mallin, Eric. 'Emulous Factions and the Collapse of Chivalry: *Troilus and Cressida*.' *Representations* 29 (1990), 145-79.
- Matchett, William H. 'Some Dramatic Techniques in *King Lear*' *Shakespeare: The Theatrical Dimension*, eds. Philip C. McGuire and David A. Samuelson. New York: AMS, 1979, pp. 185-208.
- Miola, Robert. *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Ornstein, Robert. 'Donne, Montaigne and Natural Law.' *Essential Articles for the Study of John Donne's Poetry*, ed. John R. Roberts. Hamden, CT: Shoe String, 1975, pp. 129-41.

- Pierce, Robert B. 'Shakespeare and the Ten Modes of Scepticism.' *Shakespeare Survey* 46 (1993), 145-58.
- Popkin, Richard H. *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Rabkin, Norman. *Shakespeare and the Common Understanding*. New York: Free Press, 1967.
- Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York: Columbia University Press, 1958.
- Strigley, Michael. *The Problem of Doubt: Scepticism and Illusion in Shakespeare's Plays*. Uppsala: *Studia Anglistica Upsaliensia*, 2000.
- Strier, Richard. 'Shakespeare and the Sceptics.' *Religion and Literature* 32 (2000), 171-96.
- Toulmin, Stephen. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernism*. New York: Macmillan Free Press, 1990.
- Velz, John. 'Undular Structure in *Julius Caesar*.' *Modern Language Review* 66 (1971), 21-30.
- Wells, Robin Headlam. *Shakespeare's Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Wiley, Margaret L. *Creative Sceptics*. London: Unwin, 1966.
- Wiley, Margaret L. *The Subtle Knot*. London: Unwin, 1952.
- Willey, Basil. *The Seventeenth Century Background*. London: Chatto, 1934.
- Williamson, George. 'The Libertine Donne.' *Philological Quarterly* 13 (1934), 276-91.

Capítulo 7: Aqui Termina Nosso Jogo - Ideias de Encerramento nas Últimas Peças

- Adelman, Janet. *The Common Liar: An Essay on 'Antony and Cleopatra'*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Barber, C. L. '“Thou That Beget'st Him That Did Thee Beget”': Transformation in *Pericles* and *The Winter's Tale*.' *Shakespeare Survey* 22 (1969), 59-67.

- Bevington, David. "Is This the Promised End?" Death and Dying in *King Lear*." *Proceedings of the American Philosophical Society* 133.3 (1989), 404-15.
- Dreher, D. E. *Domination and Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*. Lexington: University Press of Kentucky, 1986.
- Ewbank, Inga-Stina. 'The Triumph of Time in *The Winter's Tale*.' *Review of English Literature* 5.2 (1964), 83-100.
- Frey, Charles. 'The *Tempest* and the New World.' *Shakespeare Quarterly* 30 (1979), 29-41.
- Hunter, Robert Grams. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*. New York: Columbia University Press, 1965.
- James, D. G. *The Dream of Prospero*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Kermode, Frank, ed. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1958.
- Kernan, Alvin B. *The Playwright as Magician: Shakespeare's Image of the Poet in the English Public Theater*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Kirsch, Arthur C. 'Cymbeline and Coterie Dramaturgy.' *ELH* 34 (1967), 285-306.
- Mowat, Barbara A. *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*. Athens: University of Georgia Press, 1976.
- Neill, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in Renaissance English Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Orgel, Stephen. 'Prospero's Wife.' *Representations* 8 (1984), 1-33.
- Siemon, James Edward. "But It Appears She Lives": Iteration in *The Winter's Tale*.' *PMLA* 89 (1999), 10-16.
- Watson, Robert N. *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Wheeler, Richard P. 'Deaths in the Family: The Loss of a Son and the Rise of Shakespearean Comedy.' *Shakespeare Quarterly* 51 (2000), 127-53.

Index

- Abelard, Pierre, 2
- Accius, Lucius, Roman tragedian,
86
- Admiral's Men, acting company,
16
- Aeschylus, 86; *Eumenides*, 45 Agrippa, Henricus Cornelius, 2 Ajax, Greek general, 144; *veja também* Shakespeare, William, *Troilus and Cressida*
- Alexander of Macedon, 76 Alleyn, Edward, actor, 16 Anne, sister to the fifth Earl of March, wife of the Earl of Cambridge, and mother of Richard Plantagenet, Duke of York, 63
- Antony, Mark (Marcus Antonius), 181-3 ; *veja também* Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra* Aquinas, Thomas, 2 Arden, Edward, accused of being a conspirator, 110
- Arden, Mary, Shakespeare's mother, 111
- Ariosto, Ludovico, Italian poet and dramatist, 4; *I Suppositi*, 18; *Orlando Furioso*, 20 Aristophanes, 86
- Aristotle and Aristotelean tradition,
1, 74, 87, 88, 151; *Poetics*, 12, 87, 95-8, 105
- Auden, W. H., poet, 166 Augustine, Saint, Bishop of Hippo,
2, 130, 215
- Aumerle, Duke of, son of the Duke of York, 63; *veja também* Shakespeare, William, *Richard II*
- Babington, Anthony, conspirator, 110
- Bacon, Sir Francis, 161 Bale, John, *King John*, 120 Ballard, John, Catholic priest, 110 Bandello, Matteo, Italian short- story writer, 4, 20 Beaumont, Francis, playwright, 85 Bible: Ecclesiastes, 148; Exodus,
70; Genesis, 52, 215; Luke, 138; Matthew, 52, 138, 214; Psalms, 60, 127
- Blackfriars Theatre, 16-17, 82 Bloom, Harold, 2 Blount, Charles, eighth Baron Mountjoy, 109

- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, 198
- Bodley, Thomas, 5
- Branagh, Kenneth, actor and director, 62
- Brooke, Arthur, *The Tragical History of Romeus and Juliet*, 4 Buckingham, Duke of, *veja* Stafford, Edward
- Bullen (or Boleyn), Anne, 2, 107, 121, 122
- Burbage, James, theatre builder, 5
- Burbage, Richard, actor, 5 Burghley, *veja* Cecil, William Bruno, Giordano, 2
- Cade, Jack, leader of the Cade Rebellion, 64; *veja también* Shakespeare, William, *Henry VI, Part II*
- Caesar, Julius, 76, 154, 158-60, 183; *veja también* Shakespeare, William, *Julius Caesar* Caesar, Octavius, 181-6; *veja también* Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra*
- Calvin, John, and Calvinism, 2, 106, 116, 127-31, 174, 215 Camden, William, *Remains*, 9 Castiglione, Baldassare, 2 Cato, Marcus Porcius the Younger, d.46 BC, 158, 160 Cavell, Stanley, 2, 3 Caxton, William, 4 Cecil, William, first Baron Burghley, chief minister to Queen Elizabeth, 110 Chamberlain's Men, acting company, 6, 16, 17 Charles V, Emperor, 122 Chaucer, Geoffrey, 4, 85; *Canterbury Tales*, 31 *Chettle, Henry*, *Kind-Heart's Dream*, 9
- Cicero, Marcus Tullius, 154-7, 161 ; *veja también* Shakespeare, William, *Julius Caesar* Cleopatra, Queen of Egypt, 181-3; *veja también* Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra* Condell, Henry, actor and co-editor of the 1623 Folio, 192, 203 Cranmer, Thomas, Archbishop, 107-8, 121, 122-3; *veja también* Shakespeare, William, *Henry VIII* Corpus Christi religious drama, 110, 131
- Daniel, Samuel, 85 Davis, Bette, actress, 181 Dekker, Thomas, *Satiromastix*, 103
- Devereux, Robert, second Earl of Essex, 107, 109

- Donne, John, 15, 85, 161, 177 Drake, Francis, naval commander, 108
Drayton, Michael, 85 Drummond, William, of Hawthornden, 85, 99 Dryden,
John, *All for Love*, 84 Dudley, John, Lord Warwick and Duke of
Northumberland, 107 Dudley, Robert, Earl of Leicester, 108
Duns Scotus, John, 2
- Edward I, King of England, 131 Edward III, King of England, 54 Edward IV, King
of England, 63; *veja también* Shakespeare, William, *Henry VI, Parts I-III* Edward
V, son of Edward IV, uncrowned, 63, 69 Edward VI, King of England, 107, 108
Edward the Black Prince, son of Edward III, father of Richard II, 44, 54
Elizabeth I, Queen of England, 43, 64, 69, 88, 89, 107, 108, 109, 110, 112, 121,
123, 131 Emerson, Ralph Waldo, 2 Epictetus, Greek Stoic philosopher in
Rome, 161
Epicurus and Epicureanism, 2,
 157
- Erasmus, Desiderius, *In Praise of Folly*, 139
Essex, Earl of, *veja* Devereux, Robert Euripides, 86; *Medea*, 98 Eusebius of
Caesarea, 2
- Famous Victories of Henry V*, anonymous play, 89 Ficino, Marsilio, 2 Fletcher,
John, dramatist, 4, 93, 189, 199
Florio, John, translator of Montaigne, 146 Foxe, John, *The Acts and Monuments
of the Church*,
 119-20
- Francis I, King of France, 121 Frye, Northrop, 2, 84
- Gascoigne, George, *Supposes*, 18 Globe Theatre, 210 Greenblatt, Stephen, 2
Greene, Robert, writer and dramatist, 5, 9; *Pandosto*, 99 Gosson, Stephen,
Puritan polemicist, 16
Gower, John, *Confessio Amantis*, 195
Guise, third Duc de (François de Lorraine), 109
Gunpowder Plot (1605), 107
Hall, John, Shakespeare's son-in-law, 192, 209
Hall, Joseph, *Virgidemiae*, 103 Harbage, Alfred, ix, 7 Harington, Sir John,
translator of Ariosto's *Orlando Furioso*, 20 Harriot, Thomas, mathematician and

astronomer, 161 Harsnett, Samuel, *A Declaration of Egregious Popish Impostures*, 134 Hathaway, Anne, Shakespeare's wife, 192, 203, 209 Hawkins, John, naval commander, 108

Hazlitt, William, 62 Helen, estranged wife of Menelaus, 144; *veja também* Shakespeare, William, *Troilus and Cressida* Hellman, Lillian, dramatist, 181

Heminges, John, actor and co-editor of the 1623 Folio, 192, 203

Henry IV, King of England (Henry Bolingbroke, Duke of Lancaster), 45, 63; *veja também* Shakespeare, William, *Henry IV, Parts I and II*

Henry V, King of England, 43, 63, 83; *veja também* Shakespeare, William, *Henry V*

Henry VI, King of England, 63, 83; *veja também* Shakespeare, William, *Henry VI, Parts I-III* Henry VII, born Henry Tudor, 43, 63-4, 68-9, 70, 108; *veja também* Shakespeare, William, *Richard III* Henry VIII, King of England, 88, 107, 121, 122, 123; *veja também* Shakespeare, William, *Henry VIII* Hesione, sister of King Priam of Troy, 144; *veja também* Shakespeare, William, *Troilus and Cressida*

Hobbes, Thomas, *Leviathan*, 146 Holinshed, Raphael, *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, 4, 69, 198 Homer, 4; *Odyssey*, 25 Horace (Quintus Horatius Flaccus), 74, 102, 103, 105 Howard, Lord Thomas, naval commander, 108 Howard, Thomas, third Duke of Norfolk, 121; *veja também* Shakespeare, William, *Henry VIII* Howard, Thomas, fourth Duke of Norfolk, 110

Irons, Jeremy, actor, 38 Irving, Henry, actor-manager, 132

James I of Scotland and VI of England, 107, 123, 134 John, King of England, 88, 119-20; *veja também* Shakespeare, William, *King John* John of Gaunt, son of Edward III, 44, 47; *veja também* Shakespeare, William, *Richard II* Johnson, Dr Samuel, 2, 94 Jonson, Ben, 1, 6, 74, 85-8, 99-105; *The Alchemist*, 123; *Bartholomew Fair*, 99-100, 123; *Every Man in His Humour*, 99, 103; *Every Man Out of His Humour*, 103; *Poetaster*, 103; *Volpone*, 8, 87; *Timber, or Discoveries*, 99 Joughin, John J., 3 Juvenal (Decimus Junius Juvenalis), 102

Katharine of Aragon, queen to Henry VIII, 107, 108, 121, 122; *veja também* Shakespeare, William, *Henry VIII*

- Katharine of Valois, queen to Henry V, 63; *veja também* Shakespeare, William, *Henry V* Keats, John, 2, 7-8 Keats, Thomas, the poet's brother, 8
- Kimpel, Ben, 3
- King's Men, acting company, 6, 17 Kittredge, George Lyman, 31 Kyd, Thomas, playwright, 86
- Latimer, Hugh, Bishop of Worcester, 108 Leicester, Earl of, *veja* Dudley, Robert Lionel, Duke of Clarence, son of Edward III, 54; *veja también* Shakespeare, William, *Richard II* and *Henry IV, Part I* Lodge, Thomas, *Rosalynde*, 40 Lollards, 109
- Lopez, Dr Roderigo, accused of plotting to assassinate Queen Elizabeth, 131 *Lucian of Samosata*, *Timon*, or *The Misanthrope*, 4
- Luhrman, Baz, film director, 38 Lütgenau, Franz, 2-3 Luther, Martin, 2, 106, 107, 116, 215
- Lydgate, John, 4 Lyly, John, dramatist, 86
- Machiavelli, Niccolò, and Machiavellism, 2, 11, 52, 57, 61-2, 73
- Magna Carta, 119 Marlowe, Christopher, 86; *Dido, Queen of Carthage*, 82; *Doctor Faustus*, 127, 130; *The Jew of Malta*, 118, 131, 133 Marquis, Don, newspaper columnist, 6 -7
- Marston, John, *The Metamorphosis of Pygmalion's Image*, 103; *Satiromastix*, 103 Mary I, Queen of England, 108, 127
- Mary Stuart, Queen of Scots, 69, 108, 110
- Marx, Karl*, Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, 72, 73 *Meres, Francis*, *Palladis Tamia*, 5, 88
- Middleton, Thomas, *Women Beware Women*, 118 Miller, Arthur, *The Crucible*, 8
- Montaigne, Michel Eyquem de, *Essays*, 2, 146, 161 More, Thomas, *Life of Richard III*, 69-70
- Mortimer, Edmund, fifth Earl of March, 54, 63
- Mortimer, Roger, fourth Earl of March, 54
- Mountjoy, *veja* Blount, Charles Mowbray, Thomas, Duke of Norfolk, 44; *veja también* Shakespeare, William, *Richard II*
- Nashe, Thomas, writer and dramatist, 5; *Dido, Queen of Carthage*, 82

Neville, Charles, sixth Earl of Westmorland, 110 Neville, Edmund, conspirator, 110 North, Thomas, translator of Plutarch, 4, 158

Northern Rebellion (1569), 110

Ockham, William of, 2 Octavia, wife of Mark Antony, 182; *veja também*

Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra* Olivier, Laurence, actor and director, 62, 132

O'Neill, Hugh, second Earl of Tyrone, 109 Ovid, 151

Oxford, Earl of, *veja Vere*, Edward de

Pacuvius, Marcus, Roman tragedian, 86

Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombast von Hohenheim), 2

Parry, William, conspirator, 110 Pembroke's Men, acting company, 17

Percy, Thomas, seventh Earl of Northumberland, 110 Perkins, William, Calvinist preacher, 127

Persius (Aulus Persius Flaccus), 102 Philip II, King of Spain, 108, 110 Pico

della Mirandola, Conte Giovanni, 2 Pius V, Pope, 110 Plantagenet, Richard,

Earl of Cambridge, later Duke of York, son of the Duke of Aumerle, 63; *veja*

also Shakespeare, William, *Henry VI, Parts I-III* Plantagenet, Richard, Duke of

York, son of the Earl of Cambridge and father of Edward IV, the Duke of

Clarence, and Richard III, 63; *veja também* Shakespeare, William, *Henry VI,*

Parts I-III

Plato and Platonism, 1, 157 Plautus, Titus Maccius, Roman dramatist, 4, 5, 86;

Menaechmi, 83

Play of the Sacrament, The,

anonymous fifteenth-century play, 131

Plutarch, Lives of the Noble Grecians and Romans, 4, 158, 183 Polanski,

Roman, film director, 175 Pompey the Great (Gnaeus Pompeius Magnus),

158, 183 Pope, Alexander, 103 Portia, Brutus's wife, 158, 160; *veja também*

Shakespeare, William, *Julius Caesar*

Priam, King of Troy, 144; *veja também* Shakespeare, William, *Troilus and*

Cressida

Prynne, William, Puritan polemicist, 16

Pythagoras and Pythagorean doctrine, 2, 3

Quiney, Thomas, Shakespeare's son-in-law, 192, 209

Radford, Michael, film director, 38 Ramus, Petrus (Pierre la Ramée), 2 Richard II, King of England, 63, 88; *veja também* Shakespeare, William, *Richard II* Richard III, King of England,

63, 68-9; *veja também* Shakespeare, William, *Richard III* Richard, son of Edward IV, 63, 69

Riche, Barnabe, *Riche His Farewell to Military Profession*, 19 Ridley, Nicholas, Bishop of Rochester and then London, 108

Ridolfi, Roberto, conspirator, 110

Saint Bartholomew Day Massacre (1572), 109

Saxo Grammaticus, *Historia Danica*, 4

Seneca (the Younger), Lucius Annaeus, 2, 5, 86-7, 146, 161 Sextus Empiricus, 2

Seymour, Edward, first Earl of Hertford and Duke of Somerset, 107

Shakespeare, Hamnet, the writer's son, 143, 189, 190, 192 Shakespeare, John, the writer's father, 6, 111, 190 Shakespeare, Judith, the writer's younger daughter, 189, 192, 209 Shakespeare, Susanna, the writer's older daughter, 192, 209 Shakespeare, William, topics: Anticlericalism, 12, 118-19, 141; Anti-Semitism, 12, 131-3, 141; Calvinism, *veja* Calvin; Closure, Last Things, retirement, death,

10, 13-14, 177-212; Cynic philosophy, 154; Epicureanism,

2, 156-9; Libertinism, 161; Politics and political theory, English history, 4, 10, 42-73; Providential interpretation, 3,

11, 60, 68-73, 122-3, 136, 152-3, 160, 175, 191, 198-9, 211, 216; Puritanism, 12, 16, 106, 112, 122, 123-7, 141,

163; Pyrrhon and Pyrrhonism,

2, 175; Religious controversy,

10, 12, 106-42; Satire, 101-5; Ceticismo, dúvida, misantropia, pessimismo, 2,

3, 10, 13, 143-76, 186-8, 191, 195-7, 210; Sexo, gênero, casamento, amizade, 10, 15-41, 188-212; Estoicismo, 2,

10, 13, 150-61, 172-3, 175, 215; Escrita e atuação, poética e arte dramática,

10, 12, 74-105

Shakespeare, William, obras de:

All's Well That Ends Well, 4, 90-1, 93, 122, 124, 140; *Antony and Cleopatra*, 4, 7, 8, 13, 83, 84, 89, 93-4, 98, 156, 179, 180, 181-6, 188; *As You Like It*, I, 2, 5, 9, 12, 26-7, 28, 34, 38, 40, 42, 77-8, 84, 89, 101-4, 126-7, 136-7, 139-40, 144, 161, 190; *The Comedy of Errors*, 4, 15, 42, 82-3, 90, 204; *Coriolanus*, 4, 13, 67, 72, 157, 187-8, 197; *Cymbeline*, 4, 85, 92, 100, 139, 178, 188, 191, 195-9, 200, 204, 205, 207, 208, 210; *Hamlet*, 2, 3, 4, 6, 8, 12, 13, 17, 36, 45, 73, 74, 79-82, 84, 87, 89, 90, 92, 94, 97-8, 101, 106, 111-15, 127-30, 134, 140, 143, 147-54, 169, 175, 177-8, 180, 181, 186, 197; *Henry IV, Part I*, 4, 7, 8, 42, 43, 53-60, 61, 72, 88, 89, 110, 127, 131, 144, 159, 178, 190; *Henry IV, Part II*, 4, 7, 42, 43, 57, 61, 72, 88, 89, 119, 140, 144, 178, 190; *Henry V*, 4, 10, II, 42, 43, 60-3, 64, 72, 100, 109, 115-16, 144, 190; *Henry VI, Part I*, 5, 42, 45, 63, 64, 70, 72, 73, 83, 119, 135, 143, 189; *Henry VI, Part II*, 42, 45, 63, 64-6, 67, 70, 72, 73, 83, 119, 135, 143; *Henry VI, Part III*, 5, 42, 45, 63, 67, 69, 70, 72, 73, 83, 143, 189-90; *Henry VIII*, 2, 119, 121-3, 140, 141, 180, 188, 203, 210; *Julius Caesar*, 4, 13, 67, 71-2, 73, 89, 98, 99, 100, 135, 136, 143, 154-61, 175, 179, 180, 190; *King John*, 4, 42, 63, 72, 88, 119-20, 141, 143, 178, 190; *King Lear*, 3, 4, 9, 13, 52, 84, 89, 92, 98, 100, 130, 137-9, 157, 162, 167-74, 175-6, 180-1, 186-7, 197, 205; *Love's Labour's Lost*, 5, 24, 42, 127; *Macbeth*, 3, 4, 7, 84, 89, 93, 94, 95, 96, 101, 130-1, 134, 135, 169, 174-5, 178-9, 187, 188, 197; *Measure for Measure*, 4, 90, 91, 117-18, 140, 178, 179; *The Merchant of Venice*, 4, 26, 28, 34, 38, 84, 93, 132-3, 142, 190, 205; *The Merry Wives of Windsor*, 5, 28-9, 33, 89, 127, 144, 156-7, 190; *A Midsummer Night's Dream*, 3, 5, 24-5, 30, 84, 100, 133, 204, 205; *Much Ado About Nothing*, 4, 19-20, 31- 2, 33, 36, 93, 117, 131, 139, 144, 190, 204; *Othello*, 4, 9, 13, 32- 3, 36, 84, 92, 93, 95-6, 113, 130, 140, 141, 162-7, 169, 173, 174, 175-6, 180, 186, 196,

- 197, 205, 207; *Pericles*, 5, 84-5, 91-2, 93, 124, 188, 191, 192-5, 200, 204, 205, 208, 210; *Ihe Rape of Lucrece*, 35; *Richard II*, 6, 11, 42, 43-53, 62, 63, 64, 71, 88, 119, 143, 178; *Richard III*, 42, 63, 66, 67-71, 73, 88, 92, 119, 130, 134-5, 143; *Romeo and Juliet*, 4, 18-19, 26, 27, 38, 39, 42, 78, 91, 94, 98, 113, 116-17, 143, 178; *The Sonnets*, 3, 10, 12, 13, 34, 35-7, 74-9, 143, 190; *The Taming of the Shrew*, 2, 4, 17-18, 19, 29-30, 31, 150-1; *The Tempest*, 2, 5, 20-3, 27, 41, 83, 85, 90, 93, 100, 101, 134, 139, 188, 191-2, 193, 199, 203-11; Timon of Athens, 4, 13, 72, 187, 197; Titus Andronicus, 4, 42, 143; *Troilus and Cressida*, 4, 13, 34-5, 36, 75, 81, 91, 104, 143, 144-7, 175; *Twelfth Night*, 3, 4, 9, 15, 19, 27-8, 33, 34, Shakespeare, William, obras de (continuando): 35, 37-8, 39-40, 42, 101, 123-6, 144, 190, 204; *The Two Gentlemen of Verona*, 5, 25, 42, 84, 131, 139, 204; *The Two Noble Kinsmen*, 4, 188, 203, 210; *Venus and Adonis*, 35; *The Winter's Tale*, 5, 85, 89, 92-3, 99, 124, 139, 188, 191, 196, 197, 199-203, 204, 205, 208, 209, 210
- Shaw, George Bernard, 62 Sidney, Sir Philip, 85; *Astrophel and Stella*, 77, *Defence of Poesy*, 74
- Socrates, 1-2
- Sophocles, 86; *Oedipus the King*, 8, 95, 98
- Southampton, Earl of, *veja* Wriothesley Spalding, Kenneth J., 2 Spanish Armada (1588), 108, 109 Spenser, Edmund, 16, 85 Stafford, Edward, third Duke of Buckingham, 121; *veja también* Shakespeare, William, *Henry VIII*
- Stoppard, Tom, dramatist, 5 Stubbes, Philip, Puritan polemicist, 16
- Swynford, Catherine, mistress of John of Gaunt, 63
- Telamon, Greek father of Ajax, 144; *veja también* Shakespeare, William, *Troilus and Cressida* Terence (Publius Terentius Afer), Roman playwright, 86
- Tertullian, 2
- Thomas of Woodstock, Duke of Gloucester, 44; *veja también* Shakespeare, William, *Richard II* Throckmorton, Francis, conspirator, 110

Troublesome Reign of King John,

The, 89, 120

Tudor, Henry, *veja* Henry VII Tudor, Owen, grandfather of Henry Tudor, 63

Twine, Laurence, *The Pattern of Painful Adventures*, 195

Verdi, Giuseppe, *Otello*, 84 Vere, Edward de, seventeenth Earl of Oxford, 110

Virgil, *Aeneid*, 81-2

Walsingham, Francis, Secretary of State, 110

Webster, John, *The Duchess of Malfi*, 118

Wolsey, Thomas, Cardinal, 121, 122; *veja también* Shakespeare,

William, *Henry VIII* Woolf, Virginia, 2 Wriothesley, Henry, third Earl of
Southampton, Shakespeare's patron, 35

Wycliffe, John, Lollard leader, 109, 116

Xantippe, wife of Socrates, 2

Zamir, Tzachi, 3 Zeffirelli, Franco, director, 38 Zeno, 2