

FLÁVIA DOMITILA COSTA MORAIS

**O TEATRO ELISABETANO COMO ATIVISMO
SOCIOCULTURAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior.

UNICAMP
2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

M792t Morais, Flávia Domitila Costa.
 O teatro elisabetano como ativismo sociocultural. / Flávia Domitila Costa Morais. –
 Campinas, SP: [s.n.], 2008.

 Orientador: Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior.
 Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas.
 Instituto de Artes.

 1. Teatro inglês. 2. Era elisabetana. 3. Episteme. 4. Arte. 5. Sociedade. 6. Cultura. I.
 Duarte Júnior, João Francisco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
 Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The Elizabethan Theatre as a sociocultural activism.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): English theatre ; Elizabethan Age ; Episteme ; Art ;
Society ; Culture.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior.

Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.

Prof. Dr. Marcos Ferreira dos Santos.

Prof. Dr. Severino Antônio Moreira Barbosa.

Prof. Dr. Valério José Arantes (suplente)

Prof. Dr. Doris Accioly e Silva (suplente)

Data da defesa: 11-12-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

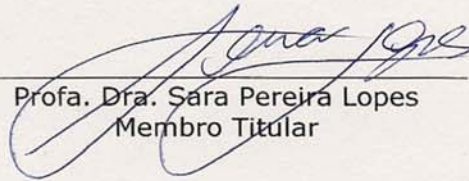
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

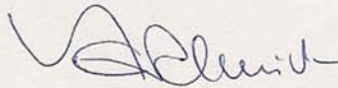
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Flávia Domitila Costa Moraes - RA 971830 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



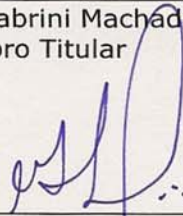
Prof. Dr. João Francisco Duarte Junior
Presidente/Orientador



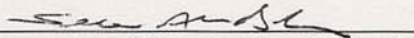
Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Membro Titular



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Membro Titular



Prof. Dr. Marcos Ferreira dos Santos
Membro Titular



Prof. Dr. Severino Antonio Moreira Barbosa
Membro Titular

Dedicatória

No palco do mundo deparamo-nos com personagens inúmeras que, de uma forma ou de outra, marcam nossas vidas. Na riqueza desta multiplicidade está o tesouro do viver.

Dedico este trabalho àqueles que têm feito de minha existência um caminho cheio de sensibilidade e arte.

A meus pais João Francisco Regis de Moraes e Maria Lúcia Costa Moraes; a meus irmãos Luís Sérgio Costa Moraes e David Costa Moraes; e ao querido Paulo Roberto Dipe.

Agradecimentos

Quero expressar meu agradecimento ao Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior, orientador desta tese, ao qual me sinto extremamente devedora em razão da dedicação com que acolheu e acompanhou o desenvolvimento desta pesquisa.

Igualmente agradeço à Profa. Dra. Sara Lopes pela inestimável contribuição em termos de indicações de fontes de pesquisa e, sobretudo, pelas demonstrações de amizade e incentivo.

Agradeço a meu pai, Regis de Moraes, que amorosamente acompanhou todos os passos rumo à conclusão deste trabalho, oferecendo, sempre, muito do que sua sensível inteligência poderia oferecer em termos de uma leitura crítica, porém de inestimável valor, tanto acadêmico quanto afetivo.

Quero agradecer igualmente aos membros componentes da Banca Examinadora e a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização desta pesquisa.

“All the world’s a stage”

William Shakespeare

RESUMO

A presente pesquisa objetivou realizar um estudo voltado para o período elisabetano (Renascimento inglês), neste focalizando a arte teatral como das mais fortes expressões de arte, sociedade e cultura.

Nosso foco de problematização está na análise de até que ponto o teatro elisabetano teve participação efetiva na transição de uma visão de mundo marcada pela *episteme* medieval, para uma cosmovisão renascentista.

Michel Foucault, com seu conceito de *episteme*, ajudou-nos a estabelecer as bases teóricas para a compreensão de uma realidade desde suas estruturas mais profundas até a emergência de um sujeito autônomo a representar-se nos palcos e a fazer vibrar nas mentes e nos corações do público novas metas para a expressão humana.

Buscamos afirmar a tese de que o teatro elisabetano, com suas caracterizações específicas, significou uma das forças de formação de uma nova visão antropológica e também cosmológica.

Nossos objetivos desejaram realmente contemplar as convergências entre a arte, a cultura e a sociedade em um determinado segmento da história inglesa, o qual tem indiscutível importância para compreendermos a linha essencial de desenvolvimento das artes cênicas nos tempos posteriores.

Demonstramos, através de seus temas, imagens, e principalmente da linguagem, os novos valores tanto individuais como socioculturais, por aglutinação, que esta arte ajudou a formar, ou antes, consolidou por meio de suas peças de talhe e temática crescentemente inovadores. Assim, buscamos argumentar acerca do ativismo sociocultural em que consistiu o teatro inglês renascentista.

Palavras-chave: teatro inglês – era elisabetana – episteme – arte – sociedade – cultura.

ABSTRACT

The following research aimed to achieve a study about the Elizabethan Age (English Renaissance), focusing its theatrical art as one of the most important expression of art, society and culture.

The focus of our discussion is in the analysis of the Elizabethan theatre participation in the effective transition from a world view marked by the medieval *episteme* to the new Renaissance world view.

The French philosopher Michel Foucault, with his concept of *episteme*, helped us to establish the theoretical basis to the comprehension of a reality from its deepest structures till the emergency of an autonomous subject representing himself in the stage, and vibrating, in the hearts and minds of the public, new aims for human expression.

Along this research, we affirm the thesis that the Elizabethan theatre, with its specific characterizations, signified one strong formation power of a new anthropological and cosmological view.

Our objectives desire to contemplate the convergencies among art, culture and society in a specific historic moment of the English nation, which has unquestionable importance when we want to understand the essential development of the dramatic art in later times.

We demonstrated, through its themes, images and mainly its language, the new individual and sociocultural values that the Elizabethan theatrical art helped to form, or better saying, consolidated through its innovative plays in terms of themes and specific characteristics. We aimed to argue on the sociocultural activism of the English Renaissance theatre.

Keywords: English theatre – Elizabethan age – episteme – art – society – culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Boca do Inferno com Adão, Eva e os Patriarcas. Face lateral de um cadeiral do coro de Valenciennes, século XIV.....	64
Figura 2 - Boca do Inferno de uma peça mitológica barroca, apresentada num carro alegórico do Préstito dos Deuses em Dresden, 1695.....	65
Figura 3 – Boca do inferno.....	65
Figura 4 - Pageant wagon de Bruxelas. A Anunciação – Victoria and Albert Museum, Londres.....	66
Figura 5 - Pageant wagon de Bruxelas. A Natividade – Victoria and Albert Museum, Londres.....	66
Figura 6 – Figuras do teatro medieval.....	67
Figuras 7-8 – Imagens que ilustram o esquema de organização dos ciclos de Mistérios Medievais.....	68
Figura 9 - Palco de Valenciennes. O <i>Mystère de la Passion</i> , apresentado em 1547.....	69
Figura 10 - The Magi – Apresentações contemporâneas dos ciclos medievais.....	75
Figura 11 - The Townley, <i>Noah</i> , 1988. Apresentações contemporâneas dos ciclos medievais.....	76
Figura 12 - York, The Nativity and The Adoration of the Shepherds, 1988. Apresentações contemporâneas dos ciclos medievais.....	76
Figura 13 - Chester Mystery Play. Imagem extraída da primeira edição do <i>Book of Days</i> by Robert Chamber.....	81
Figura 14 - Cena do <i>ecce homo</i> , representada num carro-palco inglês.	

Pilatos em seu trono: à esquerda, a coluna do flagelo e o servo com a bacia d'água.....	83
Figura 15 – Esquema de apresentação de <i>The Castle of Perseverance</i>	88
Figura 16 - Cidade de Londres durante o reinado dos Tudor.....	130
Figura 17 - Localização das principais casas de espetáculo teatral na Londres do tempo de Shakespeare.....	132
Figura 18 - ilustração da estrutura da maior parte dos teatros elisabetanos.....	141
Figura 19 - Figura ilustrativa do Bear-Ring – predecessor do teatro Hope.....	142
Figura 20 - Figura ilustrativa do Theatre elisabetano.....	142
Figura 21 - Gravura de Claes Van Visscher – mapa de Londres em 1616.....	143
Figura 22 - O novo Teatro Globe – Londres.....	144
Figura 23 - Reconstrução contemporânea do <i>Globe Theatre</i>	146
Figura 24 - O novo Globe Theatre – 1999.....	147
Figura 25 - Inn-yard elisabetano.....	148
Figura 26 - 1595 – Teatro Swan.....	149
Figura 27 - 1600 – Teatro Fortune.....	150
Figura 28 - Detalhe do desenho que De Witt fez do <i>Swan Theatre</i> ..	151
Figura 29 – Teto do <i>Globe Theatre</i> atual.....	153
Figuras 30 a 33 - Fotos do atual <i>Globe Theatre</i>	153-5
Figura 34 – Capa da primeira publicação de <i>The Tragical History of Doctor Faustus</i>	185
Figura 35 - Ilustração feita por Aubrey Beardsley para a edição de 1898 de <i>Volpone</i>	197
Figura 36 - Página título de <i>The Spanish Tragedy</i> , de Kyd.....	203

Figuras 37 a 42 – Retratos de Shakespeare.....	211
Figuras 43 a 48 – Representações pictográficas de Ofélia (<i>Hamlet</i>)..	271-3
Figuras 49 a 60 - Cenas do filme: “Shakespeare Apaixonado”.....	274-6

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1 - O TEATRO E SEU SIGNIFICADO – NO PASSADO E NA SOCIEDADE DA IMAGEM....	10
1.1. O despontar do teatro europeu.....	11
1.2. A essencialidade do teatro.....	20
1.3. Teatro e sociedade da imagem.....	28
1.3.1. A imagem e a oralidade em tempos de analfabetismo.....	31
1.3.2. A imagem em tempos científico-tecnológicos.....	33
CAPÍTULO 2 – O MITO DA IDADE MÉDIA E O TEATRO.....	36
2.1. O conceito de <i>episteme</i> em Michel Foucault – a <i>episteme</i> medieval.....	37
2.2. O mito da Idade Média e o teatro medieval inglês.....	46
2.2.1. Origens e desenvolvimento do teatro medieval.....	53
2.3. Tipologia básica.....	60
2.3.1. Caracterização do espaço cênico e seus atores.....	61
2.3.2. O drama religioso – Mistérios e Milagres.....	71
2.3.3. As Moralidades.....	85
2.3.4. O Interlúdio.....	96
CAPÍTULO 3 – AS <i>EPISTEMES</i> RENASCENTISTA E RENASCENTISTA INGLESA.....	102
3.1. A <i>episteme</i> renascentista: prováveis causas da emergência de uma nova cosmovisão.....	104
3.2. A reforma protestante: política e religião.....	111
3.3. A realidade cultural na Inglaterra do século XVI.....	117
3.3.1. O Humanismo e as artes.....	121
3.3.2. Cultura popular e nobreza – o papel do teatro (os maravilhosos <i>marginais</i> do teatro elisabetano).....	127

CAPÍTULO 4 - O TEATRO ELISABETANO, SEUS GRANDES DRAMATURGOS E O PARADIGMA SHAKESPEAREANO: ESTUDO DE TEMAS E PERSONAGENS COMO EVIDENCIADORES DO PENSAMENTO E DOS VALORES INDIVIDUAIS E SOCIOCULTURAIS RENASCENTISTAS.....	136
4.1. Características fundamentais do teatro elisabetano.....	138
4.1.1. The Globe Theatre.....	143
4.1.2. O espaço cênico elisabetano e jacobino.....	147
4.1.3. As companhias teatrais e seus atores.....	156
4.2. O dramaturgo elisabetano - universitários e leigos numa atividade em busca da especialização.....	163
4.3. Christopher Marlowe.....	168
4.4. Ben Jonson.....	190
4.5. Thomas Kyd.....	201
4.6. O paradigma shakespeariano.....	209
4.6.1. Seus temas e imagens.....	222
4.6.2. A força da linguagem.....	235
 CAPÍTULO 5 - O TEATRO ELISABETANO COMO CONFRONTO ENTRE O ANTROPOCENTRISMO RENASCENTISTA E O TEOCENTRISMO CLERICALISTA: O ATIVISMO SOCIOCULTURAL.....	 246
5.1. A visão da nova igreja reformada com relação à arte teatral.....	246
5.2. A emergência do sujeito autônomo no teatro renascentista inglês.....	251
5.2.1. Grandes personagens do teatro elisabetano.....	261
5.3. A platéia elisabetana – a força do teatro vivida pelo público.....	273
5.4. O ativismo sociocultural.....	281
 CONCLUSÃO.....	 295
 BIBLIOGRAFIA GERAL.....	 302

INTRODUÇÃO

Sendo a nossa formação universitária básica em língua e literatura inglesas, já no mestrado, feito na Faculdade de Educação da Unicamp (Departamento de Filosofia e História da Educação), voltamos a dedicar-nos à temática de tal formação com uma pesquisa (hoje publicada em livro) sobre “A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: a Literatura Vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época”. (MORAIS, Flávia C. *Literatura Vitoriana e Educação Moralizante*. Campinas/SP: Alínea Editora, 2004).

Na presente pesquisa, embora continuemos com nossas preocupações relativas à relação entre literatura e realidade sociocultural inglesa, propomo-nos novo estudo voltado agora para o período elisabetano (Renascimento inglês), neste focalizando a arte teatral como das mais fortes expressões de arte, sociedade e cultura.

Ao longo de nossa formação acadêmica, acostumamo-nos a estudar o teatro inglês do século XVI através dos textos, ou seja, tomando-o tão somente do ponto de vista da contribuição literária. Quando, há alguns anos, ao lermos um determinado texto sobre o teatro de Shakespeare, chamou-nos a atenção um parágrafo no qual o autor (ou autora, fuge-nos à memória a referência exata de tal texto) dizia que os dramaturgos do período, e entre eles Shakespeare, não se preocupavam em publicar seus textos teatrais porque os manuscritos de tais obras não eram considerados literatura e o suposto leitor da época não veria muito

sentido em ler um texto teatral, provocou-nos certa inquietação tal fato. Como podia todo aquele legado dramaturgico não ser considerado literatura?! Mas Shakespeare não é o mais famoso nome de toda a Literatura Inglesa? A partir daí, buscamos realizar alguns estudos iniciais acerca propriamente do teatro elisabetano. Já nestas primeiras leituras sentimo-nos fascinada pela força desta manifestação artística e suas especificidades no contexto inglês.

Fica-nos cada vez mais nítido que os equívocos mais ou menos graves de tomada de posição que têm condicionado os tempos atuais correm por conta de não conhecermos devidamente os procedimentos e eventos com os quais a referida modernidade preparou as condições do tempo atual. Nesta proposta de pesquisa, o que desejamos é debruçar-nos sobre um específico momento da modernidade, no qual o teatro se revela o elemento sociocultural mais transformador se comparado aos tempos do medievalismo inglês.

Apresentamos, portanto, uma proposta de investigação estritamente ligada às reais preocupações de nossa vida intelectual.

Naquilo que diz respeito à reflexão sobre o cultural, toma vulto cada vez mais expressivo a pesquisa acerca da evolução do imaginário humano mediante a avaliação de um suceder de *matrizes epistêmicas* (ou simplesmente *epistemes*, como preferia Michel Foucault em *As palavras e as coisas*). Isto em razão de que a dinâmica dialética entre continuidade e descontinuidade, que dá como resultado o intrincado tecido da história, ao mesmo tempo que nega separações estanques ou rupturas entre momentos diversos da periodização histórica, também afirma que o “espírito do tempo” não é propriamente uma fantasia, pois – e isto é tão claro! – o homem moderno não mostra viver a realidade existencial e a visão de mundo medievais, do mesmo modo que o contemporâneo mostra-se instalado num imaginário que, provavelmente, não tenha tanto a ver com o do homem do século XVII, por exemplo. Ressalte-se o historiador da ciência e filósofo contemporâneo Alexander Koyré, o qual elaborou o conceito de *revoluções ontológicas* (em *Estudos de História do Pensamento Científico* (1991)), com a finalidade de focalizar exatamente o descontínuo na trajetória civilizacional, do

mesmo modo que Thomas Kuhn teorizou acerca das *rupturas paradigmáticas* que refletem, no âmbito da ciência, modificações profundas na visão de mundo (em *Estrutura das Revoluções Científicas* (1975)). Porém, o pensador que conduziu este tema a regiões de maior e mais profunda radicalidade foi, sem dúvida, Michel Foucault (*As Palavras e as Coisas*).

Do que lemos em Foucault, *episteme* é a estrutura inconsciente da cultura em um dado momento histórico; essa mesma estrutura resulta da complexa dinâmica de um conjunto de forças que se cruzam no imaginário, marcando, no seu exato ponto de intersecção, a conformação de um foco irradiador de conhecimento e arte com o qual resolvem-se uns tantos problemas, na medida em que outros tantos não são resolvidos. Digamos que a *episteme* possa ser considerada o código dos códigos de uma cultura, podendo simplesmente ser entendida como o substrato – muito dinâmico por sinal! – de sua mentalidade.

Vendo com nitidez que o período medieval não comporta visão uniforme ou fechada, no sentido de haver apresentado uma única característica, mesmo assim constatamos – como de resto o têm feito tantos autores – que se tratou de um período marcadamente teocêntrico e contemplativo. Precisamente, o Renascimento inglês será, após aproximadamente dez séculos de auto-negação humana, o momento de explosão de um antropocentrismo que, especialmente mediante o teatro, logrará recuperar uma antropologia que ponha o ser humano como centro do significado da história.¹

Nossa hipótese de pesquisa é a de que, no período elisabetano, a Inglaterra teve como maior força transformadora de sua cultura e de sua sociedade, o teatro, que foi, ao que nos mostra a história, uma forma empenhada e firme, de ativismo sociocultural que se voltasse a superar o clima estritamente pietista dos tempos medievais e mesmo neo-renascentistas ingleses.

A relevância que vemos nesta proposta, sobretudo para o campo da compreensão artística, está no fato de que, se nos teatros anteriores apresentavam-se personagens diáfanas que, embora às vezes muito belas,

¹ Regis de MORAIS, *Evoluções e revoluções da ciência atual*, passim.

escapavam à figuração do homem cotidiano, no teatro elisabetano – mormente sob a força inventiva de um Shakespeare – o público se deixa seduzir por personagens e histórias que poderiam ser as da vida cotidiana. O teatro, no período que desejamos focalizar, é trazido de tendências transcendentais, para a representação da vida em sua crua realidade. Indubitavelmente, tal transformação explica-nos o teatro contemporâneo e facilita-nos elementos de sutil compreensão da cotidianidade.

Concluindo estas primeiras idéias, nosso foco de problematização está na análise de até que ponto o teatro elisabetano teve participação efetiva na transição de uma visão de mundo marcada pela *episteme* medieval, para uma cosmovisão renascentista.

Buscamos verificar a hipótese de que o teatro elisabetano, com suas caracterizações específicas, significou uma das forças de formação de uma nova visão antropológica e também cosmológica.

Nossos objetivos desejaram realmente contemplar as convergências entre a arte, a cultura e a sociedade em um determinado segmento da história inglesa, o qual tem indiscutível importância para compreendermos a linha essencial de desenvolvimento das artes cênicas nos tempos posteriores.

Quando observamos os esforços de atores e diretores contemporâneos como Laurence Olivier, Orson Welles, Kenneth Branagh, Al Pacino, tão engajados na tarefa de trazer para os palcos atuais as peças do bardo de Stratford, concluímos que os quatro séculos que nos separam do teatro renascentista inglês não foram suficientes para esgotar todas as possibilidades que esta expressão artística fez surgir.

Quando, aos 75 anos de idade, Laurence Olivier incorpora a personagem Rei Lear, mesmo sem o vigor físico dos tempos em que interpretou Hamlet ou Orlando, impressionamo-nos com a majestade com que dá vida a uma personagem que o fez dizer "Quando você chega à minha idade, você é Lear, em

cada fibra do corpo"². No cânone shakespeariano parece haver sempre uma personagem reservada para cada um em cada momento da vida.

O fato de contarmos, hoje, com um número atordoante de estudos sobre a dramaturgia elisabetana tampouco significou um empecilho ou obstáculo desmotivador, já que sempre haverá o que pensar e dizer sobre a profundidade de personagens como Hamlet e Shylock, Ofélia e Desdemona, Hieronimo e Bel-Impéria, entre muitos outros.

Corremos sempre o risco de deixarmos de lado importantes contribuições por falta de acesso ou por ignorá-las na imensidão de títulos publicados sobre o assunto. Mesmo assim, tivemos o cuidado de realizar, dentro de nossa possibilidade prática, um vasto trabalho de pesquisa nos títulos relacionados ao final deste escrito e que significam, conquanto a grande importâncias destes, apenas uma amostra de um todo que não alcançaríamos reunir e estudar na sua completude.

O transcurso de tempo que nos levou à conclusão da pesquisa que ora apresentamos significou o descortinar de um mundo fascinante, sobretudo por ter representado o início de um processo de reconhecimento das mais belas virtudes humanas, assim como das fraquezas e desequilíbrios de seres que viveram e vivem num confronto constante destas suas duas perspectivas.

A estrutura deste escrito conta com algumas reflexões iniciais sobre o significado do teatro no passado e na sociedade da imagem, mostrando-o como necessidade humana de mobilização simbólica e auto-conhecimento; o que se pretendeu foi mostrar o impacto desta forma de expressão artística nas sociedades da oralidade, do texto e da imagem.

Buscou-se evidenciar a origem do teatro europeu na Grécia, apresentando o desenvolvimento de seus gêneros e o significado desta forma de expressão artística em seus primórdios.

² Cláudia Roth PIERPONT, "Reis das telas e palcos", Revista Piauí, n. 24, p. 55.

Nosso objetivo, ao longo do primeiro capítulo foi o de demonstrar a essencialidade do teatro em sua intencionalidade de apreensão e compreensão da natureza humana através da representação, do diálogo, da força da palavra e da imaginação. É sempre um lugar de extravasamento de forças antagônicas, uma necessária vazante para o escoamento de nossos mistérios. Grandes atores e atrizes têm dito que vivem suas interpretações de forma quase terapêutica.

O herói da tragédia grega se via diante de terrível contradição, a de ser um mortal predestinado a situações que não podia evitar, a cometer crimes já anunciados pelos deuses e ainda assim suportar a punição por eles. A questão da liberdade do herói grego foi algo que agitou mentes como as de Schelling que, na transição do século XVIII para o XIX, afirma a liberdade do herói trágico na medida em que este

...não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui "a essência de seu eu ... suportar voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda de sua própria liberdade, provar justamente essa liberdade"³

O teatro, desde seus primórdios, se revela como uma necessária vertente de pensamento e de expressão do ser humano.

Como já foi dito, o conceito de *episteme* em Michel Foucault irá nortear as investigações ao longo desta tese. A partir desse conceito é que buscamos uma compreensão do fenômeno artístico-cultural do teatro, balizado pela vigência do que chamaremos de *episteme* teocêntrica medieval, para chegarmos à formação de um teatro moderno inglês.

Equívocos interpretativos têm, por um longo tempo, julgado a Idade Média como um período obscuro e de estagnação. Objetivamos desmistificar a idéia mais abrangente que o mundo ocidental moderno criou a respeito da Idade Média para daí apresentarmos o teatro como uma manifestação da *episteme* teocêntrica medieval em suas conotações de religiosidade, mas também como uma

³ Peter SZONDI, *Ensaio sobre o trágico*, p. 31.

manifestação popular de intensa penetração, oriunda de um imaginário assemelhado mas não uniforme historicamente.

Partindo do princípio de que o teatro elisabetano desempenhou papel fundamental na conformação da *episteme* renascentista inglesa, apresentaremos uma reflexão acerca das obras dos mais importantes dramaturgos do período, destacando Christopher Marlowe, Ben Jonson, Thomas Kyd e o genial Shakespeare, não sem, contudo, fazermos menção a vários outros nomes do período.

O principal objetivo é demonstrar, através de seus temas, imagens, e principalmente da linguagem, os novos valores tanto individuais como socioculturais, por aglutinação, que esta arte ajudou a formar, ou antes, consolidou por meio de suas peças de talhe e temática crescentemente inovadores.

Aqui tivemos oportunidade de reflexões mais esclarecedoras sobre os albores do teatro moderno como representação de uma grande cena civilizatória em metamorfose, com suas luzes e sombras.

A relação da Igreja Reformada com a arte teatral, bem como os confrontos entre poder político, na figura de reis e nobres, e o fenômeno teatral, são elementos que constituem a especificidade do acontecer do teatro elisabetano que, com seu espaço cênico peculiar, suas companhias teatrais e seus atores, assim como contando com uma platéia participante, nos conduzirá aqui a uma análise do teatro em foco como ativismo sociocultural; idéia esta que irá permear a extensão de nossa trajetória ao longo da presente pesquisa, e com a qual, de modo objetivo, culminaremos esta tese.

Falamos de um mundo e de um momento da história distantes cronologicamente, porém, falamos de marcas que este mundo imprimiu de forma a eternizá-lo. No universo de Shakespeare e Marlowe as personagens encenam suas dores, seus amores, assim como a eterna busca de conhecimento de si, dos mistérios do imenso mundo que vêm à sua frente, e dos meandros igualmente misteriosos do mundo interior.

Encontramos a força de uma inteligência afiada e de uma sensibilidade ainda no início de sua manifestação nas tragédias de Christopher Marlowe e, ao mesmo tempo, deparamo-nos com a suavidade dos versos pastoris de *The Passionate Shepherd to His Love*:

Come live with me, and be my love
And we will all the pleasures prove
That valleys, groves, hills and fields,
Woods, or steepy mountain yields.

And we will sit upon the rocks,
Seeing the shepherds feed their flocks
By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

And I will make thee beds of roses,
And a thousand fragrant posies,
A cap of flowers, and a kirtle,
Embroidered all with leaves of myrthe.

A gown made of the finest wool
Which from our pretty lambs we pull,
Fair lined slippers for the cold,
With buckles of the purest gold.

A belt of straw and ivy-buds,
With coral clasps and amber studs,
And if these pleasures may thee move,
Come live with me, and be my love.

The shepherd swains shall dance and sing.
For thy delight each May morning.
If these delights thy mind may move,
Then live with me, and be my love.⁴

A sensibilidade destes autores (Marlowe, Shakespeare, Jonson e outros) fez o teatro elisabetano, mas legou-nos também páginas do mais profundo lirismo, da mais profunda beleza poética.

5.

Aquelas horas que formaram meigamente
Teu aspecto gentil, que todo olhar procura,
Hão de tiranizar-te ainda amargamente,
Desformoseando o que é sem par em formosura:
Ah! pois o tempo sem descanso leva o estio
Ao coração do inverno odioso, onde o oblitera;

⁴ Christopher MARLOWE, *Complete Poems*, p. 67

As tenras folhas vão-se; a seiva, estanca-a o frio;
Jaz nevada a beleza, e a desnudez impera:
Se entre muros de vidro o estio destilado
Então não perdurasse, olente prisioneiro,
Ter-se-ia da beleza extinto o resultado,
Sem memória deixar de seu fulgor primeiro.
Mas em vão, destilada a flor, o inverno a ameaça:
Perdida a forma, em sua essência ela não passa.⁵

O poeta fala da efemeridade da beleza física, apontando para a eternidade que os rastros desta beleza deixam, lembrando ao homem que o sentido do belo está em seu poder de reverberação nas mentes e corações sensíveis.

O "olente prisioneiro" traz de volta a beleza da rosa, assim como o cisne do Avon jamais deixou de encantar as águas profundas da existência humana.

Apresentamos um trabalho que se realizou com a fascinação de quem sempre viu na expressão cultural inglesa um brilho especial, e que foi se materializando por meio de caminhos, ou métodos, que visaram, sobretudo uma imersão sem reservas em um movimento artístico-cultural fascinante. Buscamos uma leitura interpretativa das fontes utilizadas nesta pesquisa de tal forma a promover uma reflexão que pudesse acoplar esta imersão à tese do ativismo cultural. A comunhão de beleza, fascínio e observação interpretativa significaram os fios utilizados com o objetivo de que um tecido bem estruturado fosse o resultado, mas que este também pudesse contar com fios de preenchimento a fortalecer-lhe a estrutura, assim como com fios estéticos que a própria beleza do teatro elisabetano pôde produzir.

Quisemos entrar, sem reservas, na caudal de um vasto rio – como em sentimento de entrega; depois ver, segundo nossas possibilidades, a que “mar” estas águas levaram. Algo como deixar soltas as forças da alma emotiva, sem menosprezar jamais a alma racional.

⁵ William SHAKESPEARE, *Sonetos*, trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, p. 41.

CAPÍTULO 1

O TEATRO E SEU SIGNIFICADO – NO PASSADO E NA SOCIEDADE DA IMAGEM.

O homem desde sempre procurou encontrar sentido em sua presença no mundo, assim como buscou encontrar sentido para a existência do próprio mundo em que vive.

Este mundo exterior, já tão esmiuçado por teorias explicativas ao longo da história do conhecimento, jamais deixou de nos surpreender. O mundo interior até hoje afigura-se-nos, em boa medida, como um gigantesco mistério; e é nada menos que as potencialidades destes dois universos que o teatro, ao longo do tempo, pretendeu retratar e refletir.

O desenvolvimento da arte teatral vem, por vias às vezes sinuosas, acompanhando a história da humanidade. Na sua forma mais primitiva, vinculou-se a rituais que, de modo quase mágico, buscavam compreender os desígnios de uma natureza ainda pouco conhecida. Mas o teatro também brota da necessidade de que os desejos humanos fossem, num certo sentido, satisfeitos através da representação.

A arte teatral, como qualquer outra forma de arte, jamais nasceu de um acumulativo verniz civilizatório, pois que é algo inerente ao que há de mais

humano em nossa natureza e sempre esteve presente. Somos animais simbólicos que vêm desenhando em cavernas, esculpindo em mármore e alcançando no palco os paroxismos da sua existência.

O capítulo que ora iniciamos pretende apresentar o teatro como necessidade humana de mobilização simbólica e auto-conhecimento, bem como pretende mostrar o impacto desta forma de expressão artística nas sociedades da oralidade, do texto e da imagem.

1.1. O despontar do teatro europeu.

O teatro nasce de um impulso humano no sentido de auto-reconhecimento; seus mestres são igualmente mestres do desejo de vida, do desejo de uma vida que é um manancial complexo de sentimentos e reações às suas próprias condições.

Quando, na Grécia Antiga, Téspis desceu as escadas de uma carroça e afirmou: “Eu sou Dioniso”, fez mais do que integrar os festejos ao deus da alegria; encheu aquele povo de uma inesperada sensação de que somos capazes de, numa projeção quase fantástica, trazer para mais perto uma infinita quantidade de mundos com seus personagens. Personagens que podem ser os reflexos de nós mesmos e que podem surpreender-nos colocando diante de nós as sutilezas do nosso próprio existir.

O teatro nasce de uma confluência entre o discurso religioso e o artístico, surge do desejo humano de participar daquilo que escapa ao homem. Há um vasto material sobre danças rituais primitivas que já trazem em si elementos do teatro, fazendo-nos observar que a diferença entre os teatros que se desenvolveram posteriormente e aquelas primeiras formas de expressão desta arte está basicamente na maneira com que os acessórios utilizados em cena, mas

também intencionalidades e emoções, foram evoluindo. Conforme afirma Margot Berthold:

O artista de culturas primitivas e primevas arranja-se com um chocalho de cabeça e uma pele de animal; a ópera barroca mobiliza toda a parafernália cênica de sua época.⁶

E há aquele teatro do qual foram retirados todos os elementos de cenário; o ator é o espetáculo, utilizando o poder da linguagem oral ou corporal.

A Grécia Antiga é considerada o berço do teatro europeu, local de nascimento e desenvolvimento de uma forma artística cujos modelos vêm sendo ora seguidos, ora transformados, ora transgredidos, porém sempre de alguma forma incorporados.

Aristóteles, na sua *Arte Poética*, escreve sobre um teatro baseado na imitação da realidade conforme condutas virtuosas ou reprováveis, no dizer do filósofo. Há, na natureza humana, portanto, uma tendência para a imitação. Ocorre, no entanto, que, para Aristóteles a *mimesis* é a busca de uma imitação que sempre, ao passar por dentro da alma humana, recebe toques de peculiaridade do artista. Estabelece que a tragédia busca imitar os homens representando-os melhores, e a comédia imita-os naquilo que estes têm de censurável. De qualquer forma, isto traz a idéia de que o homem precisa espelhar-se em si mesmo, projetando-se para fora de forma criativa numa tentativa de conhecer-se. Isto tudo significaria um meio de alcançar conhecimento e prazer.

Pensando na história da teoria do teatro, é inegável o fato de ter sido Aristóteles quem primeiro se dedicou a apresentar um estudo sistemático a respeito desta arte; seus conceitos e sua linha de argumentação vêm influenciando os teóricos há séculos. Mas é preciso lembrar que na dramaturgia de Aristófanes, Ésquilo e Eurípedes há também importantes tomadas teóricas de posição que procuram, sobretudo, definir o papel do poeta-dramaturgo diante de seu mundo.

⁶ Margot BERTHOLD, *História mundial do teatro*, p. 1.

Quando Platão faz seu ataque à arte, definindo-a como um meio imperfeito e mentiroso de lidar com a realidade, oferece a Aristóteles a base de sustentação de uma teoria que vê a realidade como um processo e não como o verdadeiro “reino das idéias puras”.

A base da realidade, segundo Platão, é o reino das “Idéias” puras, vagamente refletidas no mundo material e, por sua vez, copiadas pela arte. Aristóteles vê a realidade como um processo, um devir, com o mundo material composto de formas parcialmente realizadas que se encaminham – graças aos processos naturais – para a sua perfectibilização ideal. O artista que dá forma à matéria bruta trabalha, assim, de maneira paralela à da própria natureza, e, observando nesta as formas parcialmente realizadas, pode antecipar sua completude. Portanto, mostra as coisas não como são, mas como “deveriam ser”⁷.

Os conceitos aristotélicos de mimesis, catarse, hamartia, caráter, entre outros, formam um legado de inestimável força para os desdobramentos teóricos posteriores.

Se a idéia era lidar com o potencial de sentimento e resposta, virtudes e vícios, as duas espécies do gênero teatral mais consagradas pelo teatro grego foram, sem dúvida, a comédia e a tragédia.

Enquanto a natureza da tragédia pode ter sofrido transformações ao longo do tempo, já que não nos comovemos hoje com uma cena em que um rei é deposto, da mesma forma como isso acontecia em tempos passados, observamos que o espírito cômico traz algo de universal. Continuamos rindo das mesmas mazelas que faziam rir o povo romano ou o grego: as intrigas familiares – maridos traídos, esposas enganadas; questões envolvendo o cotidiano das pessoas: maledicência, confusões e engodos de toda sorte, levando o enredo a se desenvolver mediante ações que iam do erro ao acerto.

A história da comédia no teatro tem uma continuidade mais linear do que a história da tragédia, se tomarmos o acima exposto. Sua origem vem dos rituais religiosos, como mencionado anteriormente, das procissões fálicas que celebravam a fertilidade, a sexualidade e o crescimento, de tal forma que sempre admitiu certo caráter lascivo, até obsceno, já que isso faz parte da continuidade da vida.

⁷ Marvin CARLSON, *Teorias do teatro*, p.15.

Quando entraram em contato com os gregos, os romanos ficaram particularmente encantados com as divertidas possibilidades que os comediógrafos ofereciam para distrair patrícios e plebeus. Mas antes de adotar o gênero, tiveram o cuidado de apagar dele qualquer traço político ou religioso, encampando o que as comédias tinham de mais secular e lúdico⁸.

A citação acima mostra claramente que a comédia, especialmente entre os romanos, tinha uma função bastante clara de entretenimento, era vista como uma brincadeira, um espaço especial em que se podia criticar pessoas envolvidas em determinadas situações que infringiam o código moral, de tal forma a expor tais transgressões que, apesar de procurarem não incluir de forma mais aberta (como no caso de Roma) as questões religiosas ou políticas, lidavam com aspectos da crença religiosa e com o poder, agora especialmente na Grécia.

Grandes comediógrafos como Aristófanes, o maior dramaturgo cômico de Atenas da Antigüidade Clássica, permeiam suas peças com cenas do cotidiano que, embora não coloquem na boca dos personagens frases de comando ou sermões mais diretos, trazem a firme constatação de que a vida existe para que seja vivida; todos devemos ser incentivados a isso, no sentido de prazer pelo nosso estado de seres viventes, de fruição, e no sentido da própria reprodução como algo natural.

As peças cômicas, a par de seu aspecto fruitivo e mesmo brincalhão, sempre manifestaram seu repúdio a certos desvios do código moral, funcionando como uma espécie de acusação destas condutas como algo reprovável, mas, nas palavras de Eric Bentley: "se uma comédia perder seu tom frívolo se converte em um drama social não-cômico"⁹; devemos entendê-las como a oportunidade de reflexão a respeito de assuntos sérios através do riso. Uma forma de tirar um pouco o peso das costas; já que não podemos nos converter em seres perfeitos, capazes de nenhum desvio de qualquer natureza, vamos mostrar nossos defeitos como algo também natural e até engraçado. Sua característica básica é transformar o que começou em miséria em transcendência - capacidade de

⁸ Victor CIVITA (Editor). *Teatro Vivo. Introdução e História*. p. 28.

⁹ Eric BENTLEY, *A experiência viva do teatro*, p. 267.

recolocação das coisas em seu devido lugar, com os bons recompensados e os maus punidos.

Como Northrop Frye diz, a comédia 'tem como finalidade não condenar o mal, mas ridicularizar uma falta de conhecimento de si mesmo'. Condenar o mal seria direto, singular, não-irônico e, portanto, não-cômico.¹⁰

Um aspecto importante da comédia em seu surgimento era a identificação dos seres humanos com tipos morais (ou imorais) como o bajulador, o impostor, o grosseirão; eram personagens-arquétipos que, como nas peças medievais de Moralidades, representavam características diretamente ligadas aos objetivos temáticos e mesmo didáticos da peça.

Na comédia romana a principal preocupação era com o homem no que ele tem de mais humano, mundano e, portanto, falível. Tais personagens-arquétipos eram facilmente reconhecíveis e amplamente apreciados. Nas peças de Plauto, onde havia muita improvisação, tais estereótipos proporcionavam ao ator a oportunidade de brincar com a platéia, criando uma atmosfera extremamente agradável e divertida.

Em Roma, na época de Terencio e Plauto, não havia teatros permanentes, uma vez que o grande público estava mais inclinado aos espetáculos com gladiadores na arena. O curioso é que, desde esta época, havia uma preocupação, por parte dos governantes, de que o teatro fechado pudesse incitar a população de forma nociva. Durante um longo tempo ficou proibida a construção dos teatros e os dramaturgos compunham suas peças para serem encenadas ao ar livre.

Mas se em Roma foram filtradas das comédias as questões eminentemente críticas quanto à política e à religião, na Grécia estes temas eram amplamente explorados:

Na Grécia do século V a.C., Aristófanes (448-380 a.C.) escrevia uma comédia para denunciar a incompetência e venalidade dos governantes da *polis*, alertar contra os maus costumes da juventude ateniense e proclamar os sofistas como corruptores das instituições. A encenação de suas

¹⁰ *Ibidem*, p. 278.

comédias parecia uma arena política, incentivando a constante participação do público, interessado por esse gênero de problema.¹¹

Sendo a crítica uma possibilidade reflexiva que teve seu berço de desenvolvimento teórico na Grécia Antiga, esta encontrou no teatro um lugar de fácil e salutar atuação.

Mas, tendo a comédia uma função mais direcionada a questões práticas e cotidianas, a questões comportamentais e mesmo políticas, a tragédia dirigiu-se aos aspectos mais filosóficos e transcendentais, no sentido de trazer à tona fortes reflexões acerca do significado da vida, dos valores criados pela religião e pela cultura, indo ao ponto mais fundamental que coloca o homem diante de seu mistério maior: a morte.

Na *Arte Poética*, de Aristóteles, temos a definição central da tragédia em seu capítulo 6 – “Da tragédia e de suas diferentes partes”:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.¹²

Aristóteles nos ensina que a tragédia possui uma função purificadora (catarse), ou de purgação de emoções como o medo e o terror. Assim, mais uma vez a arte cumpre seu papel fundamental de filtrar tais emoções para que estas se tornem suportáveis. Ao suscitar compaixão e terror, liga-nos à essencialidade de tais sentimentos. Somos seres diante de um mistério maior que é a própria vida e sua trajetória inexorável para a morte. Ao longo desta trajetória colocamo-nos diante da imponderabilidade, do inusitado, do inesperado, de acontecimentos que tanto podem ser bons quanto ruins. Tais questões sempre povoaram o imaginário humano, bem como as possibilidades de racionalização a respeito delas.

¹¹ Victor CIVITA (Editor). *Teatro Vivo. Introdução e História*. p. 19.

¹² ARISTÓTELES, *Arte poética*, p. 296.

Há um aspecto importante a ser considerado: o teatro surge da oposição, da incerteza, uma vez que a força profunda da ação dramática está no jogo das afirmações e negações do qual surge o diálogo. Nesta espécie de enfrentamento buscamos algo de libertador. Trata-se da *tensão* humana bem explorada.

Só chegamos a desejar enfrentar a realidade se nos forem oferecidos incentivos especiais. Freud, (...), especificou dois: o antepazer que provém da beleza (os atrativos da forma artística) e uma satisfação muito mais profunda que promana da libertação de fontes mais profundas, especialmente do alívio de angústias acumuladas, do sentir o gosto do fruto proibido."

(...)

A tragédia, (...), acarreta talvez a mais completa, coerente, direta identificação com a culpa que nos é oferecida por qualquer arte.¹³

Nos moldes do teatro grego em seus primórdios, temos a questão da exemplaridade através do caráter dos protagonistas ou heróis trágicos, na medida em que estes representam, no palco, o drama possível de cada um de nós. Nas tragédias por imagem e nas comédias por contra-imagem, o teatro grego trabalha intensamente a *ascese*, isto é, o estímulo para a busca das virtudes mais humanas. Nisto, um aspecto pedagógico do teatro.

Embora tendo sido uma dramaturgia muito ligada ao determinismo dos deuses, à submissão às suas vontades que, muitas vezes, se mostravam tão arbitrarias quanto as vontades humanas, havia uma identificação conduzindo os processos catárticos.

A purgação das paixões, a *catarse*, explica o sucesso que um de nós individualmente atribui a uma determinada tragédia. Mas não são suficientes para explicar por que esta ou aquela tragédia é considerada uma obra-prima, exceto se admitirmos que também existe um inconsciente coletivo, uma purgação, uma *catarse* coletiva.¹⁴

A idéia de Touchard nos remete ao conceito-chave com o qual trabalharemos: há, em cada época do desenvolvimento humano, focos irradiadores de pensamento e cultura que marcam profundamente o imaginário

¹³ Eric BENTLEY, *A experiência viva do teatro*, p. 236.

¹⁴ Pierre-Aimé TOUCHARD. *O teatro e a angústia do homem*, p. 91.

coletivo. Neste aspecto a tragédia teria uma função mobilizadora do que há de mais enraizado no homem numa determinada época, mas não só, já que há peças que apresentam uma tal riqueza que parecem romper as barreiras do tempo, dirigindo-se atemporalmente ao homem; é o caso da peça *Hamlet* que, desde sua composição, vem se prestando a diversas épocas e diversas localidades: houve o *Hamlet* renascentista, mas também houve o *Hamlet* neoclássico, romântico e o contemporâneo. Há a *sincronia* hamletiana (coincidência com seu momento de criação), bem como há a sua *diacronia* (universalidade e intemporalidade).

O herói trágico, embora já marcado pelos desdobramentos catastróficos que o aguardam, se distingue do herói melodramático – o qual é apresentado como um manancial de virtude do começo ao fim da peça de vez que faz sempre o que é certo – pelo erro que fatalmente irá cometer e que o conduzirá às vicissitudes de seu destino. Nesse aspecto ele é realmente heróico, pois precisa lidar com o que há de falso dentro de si, com o que há de falível, e arcar com as conseqüências. O determinismo dos deuses coloca-o face à inevitabilidade de seu destino de criatura imperfeita que, ante a arbitrariedade de tal determinismo, deve apenas mostrar sua coragem e força. São, talvez, expressões originárias do *estoicismo* heróico.

Édipo é um herói trágico que, diante de seu drama, se entrega à dor de uma culpa que ele deliberadamente não forjou, enfrentando o castigo por uma cegueira moral através da cegueira física e do degredo.

ÉDIPO:

Apolo, amigos: foi o deus Apolo
que me quis submeter a esta amargura!
Porém a mão que golpeou meus olhos
não foi a de ninguém, senão a minha:
que mais pudera eu desejar ver,
se a vista só me dava desprazer?¹⁵

Um teatro tão rico como foi o grego não poderia deixar de influenciar o teatro romano que, por sua vez, difundiu, de forma aculturada, tais modelos de

¹⁵ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, p. 82.

dramaturgia deixando um legado que se tem feito presente nos teatros posteriores de uma forma ou de outra.

Grandes teóricos como Aristóteles e Horácio deixam evidente, através de seus escritos, que a reflexão a respeito dessa arte é algo fundamental para a compreensão do homem.

Mesmo os ataques ao teatro evidenciam sua força. Quando Santo Agostinho fala do efeito do drama, considerando o amor ao teatro como uma “miserável loucura”, já que conduz o homem a vivenciar paixões que deveria evitar, também deixa claro que, para o ser humano, é extremamente difícil chegar ao conhecimento de si sem experimentar aquilo que lhe diz respeito – somos seres emocionais, apreendemos o mundo através dos sentidos, da razão e também dos sentimentos, e, como criaturas imperfeitas e frágeis, precisamos experimentar as paixões para que elas se transformem, talvez, em sublimação.

Santo Agostinho, em *Confissões*, faz a pergunta: “Por que será que o homem deseja entristecer-se vendo coisas dolorosas e trágicas que ele próprio não padece de modo algum?”, levando à interpretação segundo a qual existe uma fascinação pela dor. Esta dor só poderia ser vivida de forma honrosa se conduzisse à piedade e à compaixão mas, no caso do teatro, o que acontece é que há o desejo de chegar a tais sentimentos através da infelicidade alheia, ou seja, tal infelicidade seria o objeto destas emoções o que, para Santo Agostinho, representa algo que será mobilizado no espectador, mas que ele não poderá efetivamente aliviar. Com toda a fascinação que Agostinho devidamente suscita, percebe-se no grande pensador (por sinal um emotivo!), um constante medo das experiências emocionais.

Não pretendemos fazer uma análise nem mesmo razoavelmente aprofundada das idéias de Santo Agostinho; queremos apenas apresentá-lo como um exemplo de quanto o teatro vem agitando mentes brilhantes, tornando evidente o fato de que sempre houve a necessidade de compreender a verificável onipresença desta arte. Teatro: ame-o ou abomine-o! Impossível será ficar-lhe indiferente.

1.2. A essencialidade do teatro.

Ao falar sobre a origem do romance, o escritor franco-americano Julien Green, relata uma passagem de sua vida (nas *Obras Completas*, Gallimard, publicadas em dez volumes) que, além de bela, é uma significativa ilustração para o que pretendemos apresentar nesta seção de capítulo.

Conta-nos Green que, quando criança, certa vez, sua mãe o levou à biblioteca de sua casa e, apontando um grande livro sobre uma mesa ao centro do cômodo lhe disse: “Olhe, meu filho, neste livro que você vê sobre a mesa, ao centro da biblioteca, está a Verdade. É a Bíblia Sagrada. Os demais livros que cercam a sala, dispostos nas prateleiras das estantes, são aqueles nos quais encontramos *lindas mentiras*. Guarde isso!”. (Referia-se, ela, às ficções).

E Green realmente guardou este ensinamento de sua mãe por um longo tempo, embora lhe causasse certa estranheza o fato daquelas *lindas mentiras* serem sempre visitadas por seus pais. Havendo um único livro contendo a verdade, parecia improvável que os demais tivessem alguma utilidade.

O fato é que, em sua juventude, certa noite o jovem Green perdeu o sono e caminhou até a biblioteca. Lá estava o grande livro da verdade, localizado significativamente ao centro, representando sua ascendência sobre os demais escritos. Movido talvez por curiosidade, Green retirou de uma das estantes um livro e o começou a ler. Era o romance *Ressurreição* de Leon Tolstói. Conforme a leitura progredia, conta-nos o escritor, algo se processava dentro dele. Era como se uma revolução estivesse em curso, fazendo com que mal conseguisse manter-se calmamente sentado. Virava o corpo, cruzava e descruzava as pernas, levantava-se; parecia que emoções fortíssimas tivessem sido acionadas e seu corpo estivesse respondendo a um chamado inusitado.

Ao final da leitura, Green chega à conclusão de que as tais *lindas mentiras* traziam profundas verdades sobre o ser humano; verdades que muitas vezes os

religiosos não logram alcançar. Ao se colocarem diante de nós funcionam como um espelho a refletir o mundo interior, provocando todo tipo de sentimentos. Olhamos para as *lindas mentiras* e vemo-nos como Narciso a admirar seu reflexo nas águas do lago. Essa é a identificação proporcionada pela arte de um modo geral e, de forma particular, intensificada pela representação teatral, e que tantos psicanalistas chamariam, quanto às artes, de *regressão narcísica*.

No desejo de atender às suas necessidades, o homem buscou, ao longo de sua evolução, desenvolver atividades intelectuais intencionais no sentido de equacionar os problemas que o mundo lhe oferecia. Das respostas ao instinto e aos condicionamentos das atividades rotineiras, destacamo-nos do restante dos animais por possuímos o poder de interferir nos processos naturais, isto como fruto da capacidade de projeções futuras quanto ao que buscamos alcançar. Esta é a natureza da ciência: conhecer para controlar.

Do ponto de vista científico é assim que caminhamos da Revolução Cultural do Neolítico à era da cibernética e da globalização, afinal vivemos num mundo extremamente problematizável onde teoria e prática, ainda que tenhamos alguma dificuldade de perceber, caminham de forma indissociável no sentido de alcançarmos algo parecido com o que desejamos. Mas nossos desejos de um mundo de total adequação não são apenas fruto da observação objetiva e externa em sentido mais prático; estes mesmos desejos transitam por uma teia emaranhada na qual se encontram sentimentos, a moral que aprendemos, a ética pessoal e, sobretudo, a noção de que somos uma forma de presença neste mundo, mas não o somos eternamente.

O homem é o único animal que tem consciência de sua morte e isso é fundamental para compreendermos que o mundo problematizável e muitas vezes equacionável da ciência é também o mundo misterioso da transcendência. O filósofo francês Gabriel Marcel apresenta-nos, com grande propriedade, a questão do problema e do mistério dizendo que, enquanto o problema se coloca diante de

mim como algo que posso vir a solucionar, o mistério sou eu mesmo ou é aquilo que cabe a mim vivenciar num sentido mais contemplativo:

O problema, ao mesmo tempo que desafia a minha compreensão, deixa-me senti-lo como algo que pode ser equacionado e que até pode se deixar resolver. Há um certo sentimento de distância: lá está o problema, e aqui estou eu intrigado com seus dados. Mistério, porém, é outra coisa. Não está diante de mim, pois que me envolve (desde o enigma da matéria até ao do espírito), além do que, jamais será possível resolvê-lo de vez que os seus elementos constitutivos escapam-me. Ou não seria um mistério.¹⁶

A arte pode ser problematizada em seus meandros teóricos e práticos, mas permanece sempre no âmbito do mais assombroso e maravilhoso mistério - é, de fato, algo que nos envolve e está completamente ligado a uma contínua busca - à busca que vai dos conteúdos íntimos e individuais até o inalcançável, o desejo de colocarmo-nos mais próximos do Absoluto, do sopro divino que a tudo criou.

Neste sentido a arte teatral justificaria sua essencialidade uma vez que busca trabalhar os conteúdos misteriosos da existência humana: a morte e a transcendência, bem como aquilo que esta existência possui de problematizável, no que diz respeito a comportamentos - aspectos psicológicos e códigos morais.

O diálogo dramático se fundamenta na incerteza, na oposição de pontos de vista e, inicialmente, na existência de deuses bons e maus que, numa espécie de jogo de afirmação e negação, suscitavam um sentimento de espera. Se formos pensar no quanto este mundo deve ter sido surpreendentemente misterioso num tempo em que a ciência ainda não havia transformado em problema muito do que era considerado mistério, chegamos a um teatro que era o espelho deste deslumbramento quanto à vida e à morte. Lembremo-nos que *deslumbrar* significa cegar. Cegar para enxergar com o espírito, tal vemos no sábio cego Tirésias na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Vemos os ciclos da vida, com as estações do ano - o eterno retorno da vida -, a idéia de ressurreição muito presente na mitologia greco-romana (os deuses não morrem, eles se transformam ou voltam a viver após um dado evento) e, depois, na figura de Cristo; há, portanto, uma necessidade enorme de se crer que a morte é apenas aparência, que, assim como

¹⁶ Regis de MORAIS, *Arte: educação do sentimento*. pp. 11-16, acerca do pensamento de Gabriel Marcel.

na natureza, onde uma flor ao cumprir seu ciclo, entra em processo de decomposição para fecundar o solo novamente, da mesma forma os filhos de Urano, devorados pelo pai, ressurgem de sua cabeça para a glória.

O teatro, então, é apenas uma objetivação de nossos próprios debates. Mas, exatamente porque os coloca sob nossos olhos, porque os encarna em personagens distintos, por um momento deixamos de ser o terreno doloroso da luta, por um momento nos tornamos suas testemunhas objetivas: parece-nos que a dominamos.¹⁷

As comédias gregas, como dito anteriormente, evoluíram das danças e rituais que objetivavam glorificar a noção de que a fertilidade e, portanto, a reprodução da vida é o propósito maior da existência. É preciso incentivar esse processo natural para que ele não se extinga. A fertilização do solo é o que garante o alimento, assim como a reprodução dos animais, e a continuação da vida humana, na perspectiva de que enquanto há aqueles que estão envelhecendo e morrendo, deverá haver sempre os que estão nascendo e se multiplicando - isto traz uma certa convicção de eternidade.

As tragédias, por outro lado, mostram que as conseqüências de certos atos podem conduzir à interrupção da vida como forma de punição.

Está na base fundamental da existência do teatro o fato de que somos capazes de desempenhar papéis, de que há um potencial de multiplicação desses papéis em nossas vidas cotidianas, de vez que ora exercemos o papel de pais e mães de família, ora de filhos, mestres, advogados, médicos, etc., mostramo-nos ao mundo através das personagens que a *persona* deixa revelar ou prefere dissimular.

Nas palavras de ROSENFELD: “A essência do teatro é, portanto, o ator transformado em personagem”¹⁸. Diferente dos animais que só se identificam consigo mesmos, o homem, através da metamorfose, da máscara, deste processo simbólico e imaginário, vive no palco uma espécie de revelação, pois que é

¹⁷ Pierre-Aimé TOUCHARD. *O teatro e a angústia do homem*, p. 18.

¹⁸ Anatol ROSENFELD, *Primas do teatro*, p.22.

momento em que intencionalmente desempenha tais personagens, coloca-os 'para fora'.

É preciso desdobrar-se para conquistar um mundo imaginário, projetar-se além, tomar posse do reino espiritual.

(...)

Essa contradição entre a finitude da sua natureza e a expansividade infinita do espírito é a raiz tanto da tragédia como da comédia. Na tragédia participamos do naufrágio do herói que, embora sendo finito, aspira ao infinito. Mas mesmo no fracasso revela-se a dignidade espiritual do homem.¹⁹

Nesse disfarce encontramos aquilo que nos é essencial, situamo-nos a uma distância que nos permite a observação daquilo que somos em termos de potencial e carências propriamente.

As reações emocionais diante dos conflitos apresentados pelo drama, sejam estes vividos por heróis com seus feitos extraordinários, ou por pessoas comuns com suas vidas aparentemente simples, representam o que o teatro tem de mais essencial – o poder de auto-reconhecimento a partir da observação, de um local seguro – afinal, é como se não estivéssemos diretamente envolvidos em tais dramas; nos envolvemos indireta e voluntariamente durante o tempo de encenação da peça, após o qual mantemos as impressões que tais sentimentos evocaram e os efeitos que foram capazes de produzir.

Eric BENTLEY diz que: “A arte dramática está firmemente radicada na natureza humana, e ser humano é deleitar-se com infortúnios e desastres.”²⁰, mas deleitamo-nos igualmente com o poder estético desta natureza, ao entrarmos em contato com ela mediados pela virtuosidade de certos atores e pela mobilização que todo o *mise-en-scène* provoca em nosso imaginário.

Sabemos que a arte existe também a partir da necessidade de contato com o belo, com aquilo que consideramos belo em dado momento histórico e com base no que a cultura de um povo produz. Trocamos situações cômodas, confortáveis e utilitárias por situações estéticas, do contrário os vasos e ânforas gregas não

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰ Eric BENTLEY, *A experiência viva do teatro*, p. 25.

trariam, agregadas à funcionalidade pura e simples desses utensílios, as belas cenas gravadas ou esculpidas em sua superfície. Encontramos beleza também na complexidade das emoções humanas que são traduzidas em presenças vivas no palco.

O enredo, portanto, é sobretudo artificial. Resulta da intervenção do cérebro do artista, que faz um cosmos a partir de acontecimentos que a natureza deixou em caos.²¹

Nesta passagem de BENTLEY está uma outra questão importante acerca da essencialidade do teatro. A ordem sempre fascinou o homem; a noção de ordenamento do caos em oposição ao próprio caos é algo absolutamente observável como o espelho daquilo que buscamos. Existe, portanto, um ordenamento cósmico; há um equilíbrio fundamental na natureza que se evidencia mediante os seus ciclos: estações do ano, semeadura-florescimento-morte-nova fecundação, etc.; nossas sociedades são mantidas segundo uma ordem hierárquica que acreditamos ser necessária. É como se do caos social chegássemos ao seu cosmo. Parece que para chegarmos à compreensão de algo precisamos colocá-lo diante de nós para buscarmos, em uma desordem visível, a ordem invisível que está escondida num aparente caos.

Tanto as comédias quanto as tragédias representam, num certo sentido, uma tentativa de ordenamento. Na comédia a ação é desencadeada através de situações caóticas; há uma urgência em recolocar as coisas no seu devido lugar, com os bons merecidamente recompensados por sua conduta virtuosa e os maus recebendo a punição necessária ou o perdão cristão. Na tragédia, embora geralmente encontremos uma aparente harmonia no início da peça, logo percebemos que tudo caminha para o caos, sendo que o desenlace, aqui, não apresenta um ordenamento direto, mas a abertura para a compreensão de que a ordem máxima transcende a capacidade do homem.

Neste último aspecto encontramos-nos, novamente, diante do maior mistério humano - sua trajetória inexorável para a morte. Mas, se há a inevitabilidade

²¹ *Ibidem*, p. 27.

quanto ao nosso destino como seres viventes, há outro fato inegável que é a própria trajetória e suas possibilidades. Assim, vemos o teatro buscando atribuir sentido e significado às emoções e ações que formam esta trajetória, bem como evidenciar a necessidade da abordagem de conteúdos que amenizem nosso assombro diante da morte.

Pierre-Aimé TOUCHARD, em seu livro *O teatro e a angústia do homem*, nos diz que:

... nosso objetivo aqui é apenas lembrar, por alguns exemplos, a persistência com que os velhos mitos vêm obcecando o homem, e ao mesmo tempo a ambição do teatro, bem antes da psicanálise, em ajudar os homens a se libertarem de suas necessidades inconscientes. A tragédia e o drama, procurando criar heróis, obtêm esta libertação pelo fenômeno da identificação ao herói, resultado de uma exaltação mantida pelo cerimonial teatral. A comédia, pelo contrário, aniquila os mitos, desenvolvendo um bom senso limitado, que mostra o homem solidamente enraizado no real, o que lhe dá o sentimento de que sua condição não corre mais perigo.²²

Talvez seja discutível o final desse trecho transcrito, de vez que, segundo nos parece, em praticamente nenhum momento pode, o ser humano consciente, constatar a sua condição inteiramente fora de perigo. Permanece, no entanto, interessante para este trabalho a distinção feita por TOUCHARD entre os objetivos da tragédia da comédia.

Na tragédia grega encontramos o objetivo de honrar os deuses que detêm o poder de deliberar sobre a vida humana, julgando-a e condenando-a. São deuses que, por sua vez, representam a própria natureza humana com virtudes e vícios. Dioniso é o deus da alegria, mas também a encarnação da embriaguez, do espírito selvagem. É o incentivador da reprodução, é fonte da sensualidade, mas também infunde medo e terror. Os sátiros dançantes dos rituais da fertilidade, os coros com máscaras de bode e os rapsodos ou aedos da Antigüidade remota deram-nos a tragédia (*tragos* = bode, *ode* = canto), o que evidencia a natureza dupla do homem na qual convivem as inclinações elevadas que conduzem à busca da perfeição, e o lado propriamente animal, instintivo.

²² Pierre-Aimé TOUCHARD, *O teatro e a angústia do homem*, pp. 29-30.

No teatro medieval, e renascentista também, estamos diante de um Deus que não mais determina nossas ações, estas são desencadeadas pelo livre arbítrio de consciências mais ou menos iluminadas, em busca de iluminação ou mesmo sombrias. Ainda assim, encontramos-nos diante do diálogo de forças incríveis que habitam o desconhecido lado de sombra dos seres humanos e que criaram uma forma de arte igualmente forte.

O teatro é o diálogo do homem consigo mesmo. Luzes e sombras fazem tal diálogo. Téspis, nos primórdios do desenvolvimento da arte teatral, não teria a possibilidade de imaginar o que representaria para tempos posteriores o momento em que sugeriu contrapor ao coro um "respondedor" (*hypokrites*), figura que viria a ser o ator, na forma como compreendemos hoje. Com a presença desta figura haveria a possibilidade de diálogo entre o *hypokrites* e o coro, diálogo este que, com o tempo, deixou de ser entoado através de canções para ser declamado. Se o coro representava a *polis*, ou a ordem (comunitária, universal ou cósmica), o ator viria a *representar* os desejos do indivíduo como ser que faz parte da *polis* (bem como é integrante da ordem cósmica).

Mas se o diálogo deu origem ao teatro, devemos considerá-lo em seu aspecto exteriorizado e interiorizado, pois que há sentido dialógico inclusive no silêncio; embora tal só possa fazer parte de uma peça para alcançar efeitos especiais, também reflete conteúdos importantes, de vez que está, muitas vezes, carregado de significados. Veja-se o habilidoso uso do anti-clímax (silencioso) trabalhado por grandes autores e diretores.

O homem é ser que se comunica com o mundo e consigo mesmo, na tentativa de melhor compreender, na busca de uma verdade cada vez mais ampliada acerca de si e do mundo.

Mas, em face da confusão de coisas neste mundo e da inadequação da maioria das pessoas à maior parte das ocasiões, uma peça de bom diálogo é sempre, por si mesma, uma fonte de prazer e atinge-nos com o impacto da surpresa.²³

²³ Eric BENTLEY, *A experiência viva do teatro*, p. 80.

O que está em causa não é tanto a caracterização de determinados papéis quanto a suposição de que a natureza humana está apta a explicar-se em palavras.²⁴

Nosso objetivo aqui é demonstrar a essencialidade do teatro em sua intencionalidade de apreensão e compreensão da natureza humana através da representação, do diálogo, da força da palavra e da imaginação. É sempre um lugar de extravazamento de forças antagônicas, uma necessária vazante para o escoamento de nossos mistérios. Lembremo-nos que o imponente Coliseu romano foi palco dos delírios macabros provocados pela carnificina transformada em espetáculo, quando da perseguição aos cristãos iniciada, segundo Riolando Azzi, por Nero, da dinastia dos Claudius, bem como foi local onde milhares de homens e mulheres aplaudiam, num êxtase de transportada euforia, disputas esportivas, comédias, mimos e pantomimas.

Se nos detivemos, neste capítulo, sobretudo na caracterização do teatro europeu em sua origem - Grécia e Roma - entendemos que os aspectos de essencialidade deste teatro foram adquirindo os contornos interpretativos de cada época sem perder, contudo, sua força.

E tendo sido a imagem e a palavra, mais que o texto propriamente, o principal veículo deste teatro, trabalharemos com esta temática nas próximas páginas.

1.3. Teatro e sociedade da imagem.

Como é sabido, a partir do surgimento da escrita saímos da chamada Pré-História, mas o surgimento da escrita é o momento culminante de uma fase da história da humanidade que significou um salto enorme em termos de evolução: o período Neolítico. A chamada Revolução Cultural do Neolítico elevou o homem de

²⁴ *Ibidem*, p. 81.

uma relação passiva com seu mundo, para a noção de que era capaz de intervir nas forças da natureza em seu benefício. Quando começa a aperfeiçoar pictograficamente o que mais tarde viria a ser a escrita, a efemeridade da passagem humana pelo mundo ganha nova perspectiva, pois que a palavra escrita passará a alargar a possibilidade de duração do discurso humano.

Ainda assim, o homem é, antes de tudo, um ser imagético. Observa o mundo e forma representações mentais que irá adaptar à sua capacidade de interpretação. A palavra falada ou escrita remete à imagem que se tem daquilo que ela representa.

No longo período histórico que vai da Antigüidade Remota até o final da Idade Média viveu-se o que chamamos de sociedade da imagem, de vez que os principais veículos de comunicação (artística ou não) com o mundo eram a imagem e a oralidade. A sociedade do texto começaria a se consolidar a partir da invenção da prensa de tipos móveis, no final do século XV, ganhando força gradativamente nos tempos posteriores.

Da Antigüidade Clássica vem-nos a noção de que a arte atinge grandes massas quando consegue formar uma imagem externamente perceptível de conteúdos do mundo exterior, mas principalmente quando alcança elementos da interioridade humana. Ainda que na maior parte das vezes esse processo seja inconsciente, o teatro, por ser fortemente realizado através de representações imagéticas, por colocar diante dos olhos pessoas (personagens) lugares (representados em cena), situações (enredo), cria uma ponte de ligação entre a superfície da vida cotidiana e a profundidade da psique humana.

Nas festas e rituais populares temos a presença da poesia, da dança, da religião unindo o mundo material ao mundo imaterial da imaginação. O vasto teatro do mundo começava a ganhar espaços específicos e intencionais para recriação de tipos, histórias e situações mais próximas da essencialidade humana.

Assim como na Antigüidade Clássica ocorrera com o tema vasto do destino implacável, na Idade Média observamos o teatro atendendo a necessidades que a cosmovisão medieval demandava de transformar as escrituras bíblicas e outros

relatos voltados à religião em imagens plasticamente elaboradas para um público em seu geral ainda não apto a lidar com a palavra escrita. Percebe-se que a intenção educadora da igreja encontrou no teatro seu meio mais eficaz, como sobejamente o atesta, posteriormente, o padre José de Anchieta, em terras brasileiras.

Foi um tempo em que a memória era grandemente valorizada por ser a base do relacionamento do homem com seu mundo, com sua realidade.

A pedagogia medieval via na memória o tesouro por excelência, e por isso desenvolveu formas de ensino dirigidas a protegê-la. A poesia, pelo ritmo e pela rima, foi um poderoso aliado do ensino de então. Proliferavam os poemas didáticos, os ABCs, os acrósticos, sobretudo em tema religioso, unindo a memória ao modo de pensamento alegórico.²⁵

O próprio Santo Agostinho considerava a memória a primeira realidade do espírito, “a partir da qual se originam o pensar e o querer; e assim uma imagem de Deus Pai, de quem procedem o Verbo e o Espírito Santo.”²⁶ O bispo de Hipona se referia grandiosamente ao “Palácio da memória”.

Desta forma de representação do pensamento alegórico, surge um teatro muito mais rico em possibilidades visuais do que preocupado com a erudição e refinamento textuais.

Ao adentrarmos o século XVI, ápice do Renascimento para tantos povos, observamos um teatro preocupado com o aproveitamento da força da palavra como meio de provocar a imaginação e transportar o público para lugares e situações, ainda que o aparato cênico não apresentasse riqueza de detalhes.

²⁵ Luiz Jean Lauand (org.), *Cultura e Educação na Idade Média*, p. 101.

²⁶ J. PIEPER, *Das Viergespann*, p. 29-30, *Apud* Luiz Jean Lauand (org.), *Cultura e Educação na Idade Média*, p. 10.

1.3.1. A imagem e a oralidade em tempos de analfabetismo.

Numa época em que a expressão artística não contava com a democratização do texto, corpo e voz constituíam o meio através do qual a palavra escrita se corporificava ante o público. Em razão disso é importante que se estabeleça aqui, embora seja algo já muito discutido e aceito, a distinção entre teatro e literatura.

De um modo mais geral, tem-se a idéia de que o teatro está sempre a serviço do texto literário, porém o acertado é entender o teatro como uma arte que possui um direito próprio de existir independente da literatura, que pode vir a ser um de seus elementos. No comum, há convergência entre texto e teatro. Mas, uma coisa é o texto escrito (literatura) e outra o texto representado (teatro).

Em diversos de seus textos Anatol ROSENFELD defende a idéia da distinção entre literatura e teatro:

Há quem ainda hoje considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances e o jornal, de notícias. Essa concepção exclusivamente literária do texto despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e encenada.²⁷

Mais adiante, prossegue ROSENFELD acrescentando que:

O que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser sua interdependência.²⁸

Estamos diante da temporalidade da arte literária e da espaço-temporalidade da arte teatral. Das técnicas de montagem, direção e encenação, surge como que uma outra linguagem.

²⁷ Anatol ROSENFELD, *Texto/Contexto I*, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 24.

Nos teatros medieval e renascentista vemos que a idéia de representação admite a peça como detentora de peculiaridades tais que, mesmo respaldada no texto escrito, é considerada em si mesma, distinta do que caracteriza a literatura. Temos um teatro como veículo de imagens e idéias, feito para um público ainda não apto ou afeito a contatos maiores com o texto escrito.

Paul Zunthor, ao falar sobre a literatura medieval, apresenta-nos importante reflexão acerca da força da oralidade num momento histórico em que a leitura e a escrita eram privilégios de poucos. Segundo este autor é preciso distinguir três tipos de oralidade: um primeiro tipo se caracteriza por não comportar contato algum com a escrita; seriam as expressões artísticas originadas sem a mediação do símbolo gráfico, comuns sobretudo nas sociedades camponesas nas quais o analfabetismo e o escasso contato com a cultura erudita promoveu esta forma de oralidade primária, que fez bela trajetória com bardos e trovadores, na mistura de enredo e música.

Mas, observa-se no mundo medieval outras formas de oralidade que Zunthor chama de oralidade mista e oralidade segunda. A primeira é aquela que sofre influência da escrita, mas de forma parcial, externa, e que supõe a existência de uma cultura escrita. A segunda é aquela que emerge a partir de uma cultura letrada em que quase toda expressão artística acaba sofrendo a influência da presença da escrita. Assim já ficam excetuadas as artes apenas visuais.

Em um meio que conhece a escrita, a transmissão do texto para um público iletrado se dá através da percepção sensorial oral-auditiva e pela visual, ou por ambas, caso em que se insere a representação teatral quando também combinam-se comunicação e recepção numa situação de performance.

A força da representação neste contexto repousa no fato de que a leitura de um texto em voz alta para o público faz com que a autoridade recaia sobre o texto, enquanto que no teatro esta autoridade do texto fica velada, evidenciando-se a performance em si, o efeito vocal combinado com a presença do ator em cena.

Voltando a ROSENFELD, temos que:

O jogo fisionômico, a melodia sonora, o timbre da voz, o “crescendo” e “diminuendo”, “acelerando” e “ritardando” da fala e dos gestos, a vitalidade e tensão, os silêncios – tudo quanto distingue a pessoa existente, não pode ser definido pela palavra. O texto dramático somente projeta, através da seqüência unidimensional dos significados, o sistema de coordenadas psicofísico, cuja conversão para a tridimensionalidade cabe à cena e ao ator. Parece que foi Coquelin quem disse que uma só palavra deve ser capaz de provocar lágrimas e risos pela *mera inflexão da voz* do ator.²⁹

O mundo medieval e o renascentista também se valeram da possibilidade de transmissão de conteúdos artísticos, religiosos e morais via imagem e oralidade por ser este o meio mais eficaz e direto de alcançar a compreensão de um público ainda sem condição de acesso ao texto escrito. A repetição de sermões, os menestréis, os ciclos teatrais de Corpus Christi, as trupes de atores itinerantes, as companhias teatrais elisabetanas e jacobinas mostram claramente a necessidade do uso de tais meios.

1.3.2. A imagem em tempos científico-tecnológicos.

O mundo humano foi sempre imagético – em razão de que somos estimulados externamente pelo que apreendemos do mundo pelos sentidos, bem como pelo fato de que estes estímulos externos provocam outros que são internalizados e filtrados pelas inclinações psicológicas e pelas histórias de vida individuais; porém, se nos segmentos históricos focalizados neste trabalho – o mundo medieval e especialmente o renascentista – a imagem representou um desdobramento do mundo sensível nas representações artísticas para um público que ainda não contava com a tradição da escrita, o que vemos no traçado histórico é o retorno, nos dias de hoje à predominância de um tipo de sociedade que, embora tenha passado pela difusão e democratização do texto, retorna ao forte apelo da imagem.

²⁹ *Ibidem*, p. 29.

No século XV, o alemão Johannes Guttenberg imprime o primeiro exemplar da Bíblia, um espantoso trabalho, para a época, composto de dois volumes com 1282 páginas numa tiragem de 100 exemplares. A partir daí temos não só um processo de alargamento dos horizontes culturais, mas também o ponto de partida para o surgimento da indústria moderna, já que o livro pode ser considerado como o primeiro produto industrializado. É raro dimensionar-se devidamente o que isto significou para a democratização do conhecimento.

Curiosamente o livro, que começou sua história sendo rejeitado pela nobreza e principalmente pela igreja, por se constituir um fácil meio de divulgação de idéias perigosas, que pudessem ameaçar tais classes, foi alcançando seu valor não somente do ponto de vista econômico, mas principalmente no que tange à evidente mudança no panorama educacional e cultural.

Ao longo dos séculos seguintes a leitura e a escrita foram ganhando fôlego na democratização destes meios de difusão de todo tipo de saber. Mas se a história mostra um processo de abertura para um número cada vez maior de pessoas aptas ao contato com o texto escrito ao longo das décadas dos últimos séculos, observamos que a partir do século XX, embora os movimentos editoriais no mundo se tenham só avolumado e a necessidade do texto seja algo cada vez mais verdadeiro, uma nova sociedade da imagem, uma sociedade icônica, foi tomando lugar.

Na fase mais adiantada da Revolução Industrial, o lado culto de tal movimento, apoiado pela psicologia gestáltica, acredita que estimulando a visão e o cérebro, o próprio aparato mento-cerebral cria formas. Isso viria a se refletir também na evolução do teatro.

Se a Revolução tecnológica do século XVIII, que vai aproximadamente de 1750 a 1850, trouxe alguns avanços derivados que, para o teatro representaram inovações em termos de sonorização, iluminação, coreografia, cenografia (fixa e móvel), novas acústicas, etc., o aspecto científico (mormente pela concepção gestáltica) viria a simplificar (materialmente) cenografia e indumentária, renovando plasticamente a cena teatral.

Num mundo movido pela aplicação prática do conhecimento científico, que traz para o cotidiano das pessoas comuns todo um aparato cada vez mais avançado tecnologicamente: a fotografia, o cinema, a TV, os aparelhos de música mais avançados e a internet, estamos imersos num universo grandemente impulsionado pelas estimulações imagéticas. Mesmo em tal contexto, destaca-se a *multimídia* que resulta da convergência entre texto, imagem e sonorização, visando praxidade ou virtualidade. É um mundo que pouco ou quase nada se assemelha com aquele em que o público, movido seja pelas ingenuidades de uma época científico e tecnologicamente sem recursos, seja pela busca da verdade humana – coisa que é intemporal, convulsionava-se física e mentalmente diante de um teatro que, ao nosso ver, foi muito mais do que um detalhe no cotidiano daquelas pessoas, chegando mesmo a se constituir em uma das vertentes de formação de uma consciência de época.

CAPÍTULO 2

O MITO DA IDADE MÉDIA E O TEATRO

Embora a proposta que norteia a presente pesquisa seja a de uma análise mais específica do teatro elisabetano, para que tal possa alcançar a devida focalização faz-se necessária a introdução de elementos essenciais à arte teatral – como o apresentado no capítulo primeiro –, bem como reflexões acerca da Idade Média no sentido de que possam ser estabelecidas as fundamentações teóricas sobre a formação da *episteme* medieval para, aí sim, observarmos os desdobramentos de tal *episteme* na conformação de uma nova consciência de época.

O capítulo que ora iniciamos buscará, num primeiro momento, apresentar uma breve caracterização do conceito de *episteme* em Michel Foucault, conceito este que será a base sobre a qual estabeleceremos nossas ponderações sobre o teatro medieval e o elisabetano, entendendo-os não só como manifestações culturais e artísticas, mas, e neste caso especificamente o teatro elisabetano, como significativa expressão de ativismo sociocultural.

Ao refletirmos sobre a *episteme* medieval e o teatro, nosso objetivo é alcançarmos inicialmente uma visão panorâmica da Idade Média desmistificando a idéia segundo a qual este foi um período apenas de sombras e escuridão no que se refere ao desenvolvimento da cultura, da ciência e das artes, para, em seguida, apresentarmos as origens e caracterizações do teatro medieval, com um espaço cênico, atores e modalidades de peças muito peculiares, evidenciando sua importância e riqueza, mas, sobretudo, sua influência no desenvolvimento

posterior de uma forma teatral – o teatro elisabetano - que logrou força e alcance raramente vistos na história desta arte na Europa.

2.1. O conceito de *episteme* em Michel Foucault – a *episteme* medieval.

Ao refletirmos sobre os paradigmas ou pensamentos que, num dado momento histórico, funcionam como base de sustentação para o desenvolvimento da cultura, constatamos que a evolução cultural da humanidade vem ocorrendo mediante um movimento dialético que supõe a existência de pressupostos sobre os quais a noção de realidade se baseia. A partir do momento que esses pressupostos se esgotam, no sentido de oferecerem respostas satisfatórias para a compreensão do mundo, temos o que Thomas Kuhn chamou de *rupturas paradigmáticas* – que refletem, no contexto da ciência, as profundas modificações na visão de mundo.

Enquanto Thomas Kuhn se detém numa visão epistemológica e Alexandre Koyré na idéia de *revoluções ontológicas* como desencadeadoras de transformações no modelo de pensamento, o pensador Michel Foucault aprofunda este debate ao ponto de propor uma arqueologia do saber – sua preocupação está no saber a partir do qual tanto a ciência quanto outras formas de discurso humano se produzem.

(...) o objetivo de Foucault é apreender o lugar onde se cruzam uma série de estruturas capazes de sustentar uma leitura do real; leitura esta que pode se configurar também no saber científico.³⁰

Cada época, portanto, sustenta suas crenças básicas que são aceitas espontaneamente por, de alguma forma, responderem às necessidades que a complexidade de cada período histórico faz surgir.

³⁰ João Carlos Lino GOMES, “Notas sobre o conceito de *episteme* em Michel Foucault”, p.226.

Os momentos de ruptura seriam aqueles que emergem quando alcançamos o limite do pensamento e constatamos que outras formas de interpretação se fazem necessárias. Estes períodos revolucionários representam fases de descontinuidade numa história que aprendemos a observar de forma linear e contínua.

Michel Foucault, a esse respeito, pondera:

Não é fácil estabelecer o estatuto das descontinuidades para a história em geral. Menos ainda, sem dúvida, para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel.

(...)

O descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço que, para o pensamento, está do outro lado, mas onde, contudo, ele não cessou de pensar desde a origem.³¹

Foucault, em sua discussão acerca da evolução do conhecimento, busca chegar ao *a priori* histórico a partir do qual são produzidas as teorias a respeito do conhecimento, ou antes, a partir do qual os elementos constitutivos da cultura se articulam. O pensador observa emergir a *episteme* através da qual o conhecimento lança as bases de sua manifestação histórica.

Foucault também não está investigando a história do desenvolvimento das ciências. Seu objeto é o subsolo do saber, o lugar a partir do qual se formam os diferentes saberes que constituem diferentes positivities.³²

Episteme seria, portanto, o substrato de todas as manifestações da cultura; não é equivalente a saber, mas é aquela que indica a existência de uma ordem irradiadora de possibilidades de saber.

Segundo Foucault, há, de um lado, os códigos fundamentais da cultura que estabelecem sua linguagem, seus esquemas perceptíveis, suas trocas, técnicas, valores, etc., e que fixam para cada ser humano as ordens empírico-estruturantes para todas estas manifestações. De outro lado há o pensamento a respeito disso

³¹ Michel FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, p. 68-69.

³² João Carlos Lino GOMES, “Nota sobre o conceito de *episteme* em Michel Foucault”, p. 227.

tudo, a busca de uma razão e de uma interpretação para essa ordem, realizada pelos filósofos e cientistas. Entre os códigos da cultura e o pensamento a respeito deles existe um espaço intermediário, uma zona menos transparente e mais difícil de analisar. É neste espaço que a cultura, ao afastar-se das ordens empíricas, estabelecendo uma distância com relação a elas (linguagem, percepção, valores, etc.) e, de certo modo neutralizando-as, começa um processo de constatação de que tais ordens provavelmente não sejam as únicas possíveis e tampouco as melhores, mas que deve haver, subjacente às ordens espontâneas, algo que, em si, seja ordenável e que permanece silenciado sem, contudo, deixar de ser *uma ordem* – é o que Michel Foucault chama de *ser bruto da ordem*.

Há, portanto, no pensamento humano, uma tendência para a classificação, e nesta inclinação para se estabelecer uma taxionomia baseada na comparação e na similitude, formamos um panorama da realidade, movidos por dada *episteme*. Os limites do pensamento se delineiam quando não encontramos mais parâmetros de comparação convincentes para a compreensão de algo. Estamos no limiar da formação de uma nova *episteme*.

Cada período histórico apresenta peculiaridades, pois vive uma *episteme* que não pode ser igual às dos outros períodos, pois do contrário não haveria por que distinguirmos um segmento histórico de outro. E por que razão se transformam as matrizes epistêmicas? Ora, a vigência de uma matriz epistêmica, em sua dinâmica histórica, vai deixando pontos não esclarecidos na compreensão do mundo; inquietações lacunares são inevitáveis, pois, como se frisou, uma *episteme* sempre resolve umas tantas questões enquanto oculta outras ou silencia em relação a elas. Dos aspectos lacunares, tanto quanto do esgotamento histórico-cultural da matriz epistêmica vigente, emergem necessárias rupturas que acabarão por originar um novo modelo para se decodificar o mundo e a vida - coisa que em âmbito científico costuma receber a denominação de *paradigma*.

(...)

Estudamos matriz epistêmica como sendo a combinação das crenças básicas e das idéias valorativas que institui um modelo para a interpretação da realidade, originadas ambas - crenças e idéias - da dinâmica complexa da historicidade humana.³³

Isso nos faz ver, como dissemos anteriormente, na introdução deste trabalho, que a *episteme* pode ser considerada o código dos códigos de uma

³³ Regis de MORAIS, *Evoluções e revoluções da ciência atual*, p. 45

cultura, devendo ser entendida como a essência, o fundamento ou o mais abscôndito – muito dinâmico por sinal! – de sua mentalidade.

A partir desse conceito é que buscamos, neste capítulo, uma compreensão do fenômeno artístico-cultural do teatro, balizado pela vigência do que chamaremos de *episteme* teocêntrica medieval.

O próprio nome consagrado a este período desvela certo descaso quanto aos mil anos que formaram a chamada Idade Média – é como se este fosse um período de tempo intermediário, que tivesse se engravado entre as maravilhas da Antigüidade Clássica e o Renascimento e, como tal, não houvesse logrado, em suas caracterizações, sequer o suficiente para lhe conferir uma nomeação mais adequada. De todo modo, esta classificação é uma convenção cronológica que serve mais para fins didáticos, embora a tendência da modernidade tenha sido a de formar uma visão obscurantista do período, o que, de certo modo se explica historicamente, já que a decadência do Império Romano marcou grande parte da Idade Média e que não podemos negar a dureza da disciplina moral imposta pela Igreja, observada no desenvolvimento de todas as áreas. Os homens e mulheres do Renascimento talvez tenham estado tão entusiasmados com as novas perspectivas trazidas pelos descobrimentos de novas terras e invenções de sua época que devem ter sentido como se tivessem acordado de um sono profundo, estando agora prontos para recomeçar, no retomar dos grandiosos feitos intelectuais e artísticos dos gregos e romanos. O termo “médio” já traz em si cores de indefinição e transitoriedade, afinal nenhuma época se percebe *média*.

Hoje é amplamente conhecido o fato de que o período que se pode considerar bárbaro e, num certo sentido, estagnado não ultrapassou o ano 800. E isto em razão de invasões de godos, visigodos, francos, germanos e outros, as quais produziram tremenda instabilidade populacional e grandes e constantes deslocamentos de grupos humanos. O que também se observa é que após o final do século V uma interpretação superficial e descabida da doutrina cristã provocou grande obscurantismo e não se pode negar que até o século IX as pessoas buscavam a negação de si mesmas aterrorizadas com a idéia do Inferno, da

danação eterna. Era preciso fugir às tentações às quais os sentidos conduziam e, assim sendo, para muitos o ideal de introspecção absoluta, de um ascetismo doentio significava a salvação. Mergulhados em uma mentalidade assim construída, na base do medo e na crença em um Deus vingativo, observamos uma grande faixa da população caracterizada por uma credulidade despida de crítica. Mas se houve, de fato, muita treva nesta fase da Idade Média, também houve aqueles que representaram forte luminosidade, fazendo com que não possamos analisar de forma hermética ou em um único bloco a Idade Média inteira, ou mesmo um de seus períodos com extremado rigor.

Naquilo que caracteriza a *episteme* medieval inglesa, partiremos inicialmente do ponto de vista dos códigos fundamentais que conduzem às chamadas ordens empíricas. Pode-se dizer que os desdobramentos históricos de movimentos étnicos foram dando corpo, ao longo da Idade Média, ao que hoje entendemos por língua inglesa.

Nas palavras de Foucault:

Até o final do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. (...) E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.³⁴

No contexto medieval inglês as coisas, do ponto de vista da linguagem, foram um tanto mais complexas, já que foi somente a partir da retirada das tropas do Império Romano das ilhas britânicas (séc. V) que, num brutal processo de invasão, pudemos observar a formação da língua inglesa. Neste processo de formação, no período de vigência do denominado *Old English* ou Inglês Arcaico, temos aquilo que virtualmente viria a ser a língua inglesa – uma mistura de dialetos dos povos invasores: anglos, saxões, jutos, francos e frísios. Como esses povos vinham da região da Escandinávia e proximidades sua linguagem era

³⁴ Michel FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, p. 23.

semelhante, o que facilitou a fusão desses dialetos num tipo de linguagem que, além de apresentar notável complexidade, jamais contou com um verdadeiro padrão. No entanto, veio a se tornar um idioma rico, para além de complexo. O idioma anglo-saxão, baseado no dialeto de Wessex, é acessível ao leitor inglês moderno como um idioma estrangeiro, só compreensível mediante tradução.

É somente nos últimos séculos da Idade Média que chegaremos ao chamado *Middle English* ou Inglês Médio, formado a partir da Conquista Normanda, em 1066, sob a influência do francês normando. Agora já podemos identificar com razoável facilidade aquela que viria ser a língua inglesa moderna.

Vê-se, portanto, que a Idade Média inglesa viveu, no campo das representações da linguagem, uma fase extremamente desigual e turbulenta. As manifestações literárias do período do *Old English*, só podem ser analisadas com base no pouco que sobreviveu e que está coligido em apenas quatro códices:

1. Os manuscritos reunidos por Sir Robert Cotton (antiquário e polígrafo). – que se encontram depositados no Museu Britânico e onde localiza-se o importante poema épico *Beowulf*.
2. *Livro de Exeter* – doado à Catedral de Exeter pelo bispo Leofric, depois de 1050, contendo as elegias - *Advent Lyrics*.
3. *Livro de Vercelli*, achado em Vercelli (Itália), em 1822, onde aparece o poema *The Dream of the Rood*.
4. A coleção de manuscritos da Biblioteca Bodleiana (em Oxford – nome dado em homenagem a Thomas Bodley, diplomata da rainha Elizabeth I), contendo os manuscritos de poemas bíblicos.

Estes textos descrevem um mundo marcado pela cultura dos povos pagãos (os invasores bárbaros), bem como pelo processo de cristianização iniciado no século VI. São o testemunho de uma civilização certamente muito mais complexa e rica do que este pequeno espólio deixa mostrar.

Os esquemas perceptivos de um mundo como este se apresentam, de início, fortemente influenciados por uma cultura baseada na conquista de território, sob a proteção de um chefe guerreiro; é preciso lembrar que, durante dois séculos, guerreiros saqueadores e analfabetos desenvolveram uma hierarquia social que incluía a existência de reis de alguma magnitude, cuja função era, sobretudo a de proteger sua tribo.

Ao longo dos séculos a percepção do mundo passa a se dar mediante uma base de valoração formada pela igreja romana. A Idade Média, na sua forte expressão teocêntrica e contemplativista, veio a se constituir, no cenário inglês, de forma um tanto mais atrasada.

De um modo panorâmico, os valores, mediante os quais a *episteme* medieval inglesa se fará evidenciar, estão permeados pela idéia do sagrado.

Entretanto, no tempo que se estende do século V até a conquista Normanda, em 1066, podemos observar a exploração de temas, na produção artística, que mesclam os ideais de povos pagãos com aqueles que o processo de cristianização passou a apresentar, com o intuito de substituir as práticas religiosas dos povos bárbaros pelas da Igreja Romana.

É bastante representativo, neste aspecto, o poema épico anglo-saxão intitulado *Beowulf*, que trata da saga de um herói escandinavo que sai de uma tribo na Suécia para vencer um monstro demoníaco que assolava o reino da Dinamarca. No poema estão contidos elementos da cultura de um povo guerreiro, profundamente vinculado a seus bens materiais, de vez que tinha o hábito de, nos rituais de funeral, enterrar os tesouros com seus donos; é um texto violento no qual mito e fato histórico parecem estar mesclados. Ao que as evidências mostram, o enredo do poema deve ter sido levado para a Inglaterra por colonizadores tardios, fazendo parte, por um longo tempo, da cultura de transmissão oral; somente veio a ser escrito, segundo algumas fontes, por volta do ano 750, e conforme outras (Kevin Kierman, 1981) mais tardiamente, em torno dos séculos IX e X.

Embora em alguns trechos deste poema anônimo reconheçamos elementos de caráter cristão, não resta dúvida de que o objetivo do texto não era o de cantar as virtudes da religião cristã. Há algumas referências ao Antigo Testamento e nenhuma ao Novo Testamento, ainda assim, isso não mostra que o bardo anglo-saxão (se foi um único) tivesse grande conhecimento do texto bíblico. Há momentos em que observamos reprovação quanto à adoração de vários deuses e, em outros, referências incidentais ao Deus cristão, único e Todo Poderoso. Considerando o processo de cristianização, há quem diga que, em algum momento o poema possa ter sido inteiramente pagão, enquanto era transmitido oralmente, mas que, ao ser redigido na forma de um manuscrito (o que pode ter acontecido pelas mãos de monges - há a evidência da caligrafia de duas pessoas), estabeleceu esta fusão de conteúdos pagãos e cristãos.

Estamos diante de uma época em que a própria religião, assim como a língua, estava tomando seu curso.

Em outros textos, aí sim encontramos a evidência de uma intenção eminentemente didática, colocando os valores da cristandade como virtudes a serem seguidas e imitadas.

Um exemplo disso é o poema, também da fase do *Old English* (literatura anglo-saxônica), intitulado *The Dream of the Rood* (O Sonho do Madeiro). O poema é composto de três partes: na primeira temos a visão da Cruz pelo sonhador, na segunda o relato da Cruz, e na terceira a conclusão do sonhador. Ao longo do poema, observamos a descrição de uma Árvore resplandecente, ornada por raios luminosos que, segundo o poeta, tem uma missão especial – aquela mesma árvore que no Paraíso carregava o fruto proibido, que viria a provocar a queda do homem, seria, simbolicamente, a árvore arrancada da natureza para servir de Cruz para o Redentor da humanidade.

É um belo poema, com passagens contundentes, sobretudo quando o próprio madeiro começa seu 'relato' no qual diz que os mesmos pregos que atravessaram o corpo de Cristo haviam produzido marcas eternas em sua superfície, e que estas seriam marcas que transformariam a sua dor (daquele

madeiro que havia vivido com o Salvador o seu martírio) em um emblema da fé cristã. Numa versão traduzida (para o inglês moderno) do poema temos o seguinte verso: “They pierced me with dark nails; on me are the wounds visible”.

Ao final o sonhador toma para si a tarefa de seguir aquela que ele chama de *The Tree of Victory*. O poema está permeado pela visão medieval segundo a qual o desejo de libertação se espelha na busca da glória eterna e negação dos prazeres deste mundo.

Do ponto de vista de uma abordagem histórica da produção científica, temos que a Idade Média (assim como a Idade Antiga), se considerado o experimentalismo da fase Moderna, produziu o que chamamos de protociência, no sentido de algo que deseja ser ciência, mas que ainda não o é, sendo que nesta área encontramos também a influência de uma visão de mundo teocêntrica e contemplativista. Uma vez considerada a salvação da alma como preocupação fundamental deste tipo de cosmovisão, cabe ao homem a busca de um ideal de vida permeado pela sobriedade pietista, pela noção de privação relativamente a tudo o que era considerado luxo e excesso, e pelo respeito pela natureza – dádiva de Deus – em cujas harmonias e equilíbrio o homem não poderia interferir. Neste mundo sacralizado, encontramos um tipo de realização protocientífica que se definiu a partir de um respeito quase cego àqueles considerados como as autoridades científicas e filosóficas do mundo Antigo, bem como a partir da atribuição de *status* científico aos escritos bíblicos. Neste cenário, fica claro que qualquer intenção de controle da natureza mediante intervenção experimental era praticamente negada.

Ainda assim, não podemos dizer, como o iluminista mais tarde diria, que este foi um período de pura estagnação no campo da ciência.

La mente humana tiene una natural tendencia hacia la perspectiva. Al mirar el pasado ve en primer lugar lo más cercano, después el pasado reciente, e imagina espontáneamente todos los siglos anteriores parecidos a ese pasado reciente, pero no es seguro que sea así: a menudo, el pasado más lejano ha sido mejor que el pasado próximo. La fama negativa de la Edad Media depende mucho de esta deformación y mucho también de la ‘crisis’ del siglo XIV: fue arbitrario para los humanistas, como es arbitrario hoy, imaginar los siglos del VIII al XIII parecidos en todo al

escenario apocalíptico determinado por las pestes y las hambrunas del siglo XIV.³⁵

O que nos importa, neste momento, é mostrar que a *episteme* medieval, em suas ordens empíricas, está atravessada por esta visão sacralizada da realidade. Isto se vê claramente na filosofia, na ciência e nas artes de um modo geral. Exceção feita apenas aos *goliardos*, clérigos itinerantes, considerados meio universitários e meio criminosos, pois que se aproveitavam de sua formação erudita para, nas portas das universidades, apresentarem seus textos irreverentes; composições clandestinas, que possuíam um teor amoroso, satírico e, muitas vezes, licencioso.

Grande parte da literatura produzida na Inglaterra durante os períodos do Inglês Arcaico e Médio visava à propagação dos valores religiosos; e isto é absolutamente verdadeiro no tocante ao teatro, como veremos adiante.

2.2. O mito da Idade Média e o teatro medieval inglês.

Como anteriormente dito, ao longo dos séculos foi criada uma idéia de Idade Média que muito pouco tem a ver com a complexidade deste longo período histórico.

Um dos primeiros equívocos é o de pintar um retrato do homem medieval como um crítico contumaz do riso e do humor; como se o adjetivo *medieval* carregasse a marca de uma atitude fechada com relação ao mundo e à alegria. Trata-se de um injusto preconceito quando se diz que a Idade Média ignorou ou mesmo combateu o riso e o lúdico, quando, na verdade, observamos neste período pessoas cuja sensibilidade interpretava o riso como algo próprio da condição humana, que nada tinha de nocivo.

... a leveza do riso pressupõe a aceitação da condição de criatura, de que o homem não é Deus, do mistério do ser, da não-pretensão de ter o mundo absoluta e ferreamente compreendido e dominado pela razão humana.³⁶

³⁵ Giuseppe SERGI, *La Idea de Edad Media*, pp. 19-20.

A educação medieval valia-se de uma didática que incluía o lúdico para “aguçar o engenho das crianças”.

São Tomás de Aquino afirmava que o brincar era necessário para a vida humana e que “assim como o homem precisa de repouso corporal para restabelecer-se (sendo suas forças físicas limitadas, não pode trabalhar continuamente), assim também precisa de repouso para a alma, o que é proporcionado pela brincadeira”³⁷.

Vemos, na contribuição de inestimável riqueza do filósofo medieval Tomás de Aquino, textos como: “Tratado sobre o brincar”, “Existe uma virtude do brincar”, “O brincar como indicador das disposições morais”, etc. Observamos que o *Tratado sobre o brincar* de São Tomás de Aquino representa um desdobramento de considerações feitas por Aristóteles, o que demonstra que os Antigos, naquilo que produziram em filosofia, ciência e artes, muito longe de terem sido desprezados ao longo da Idade Média, foram estudados e preservados mediante as cópias de seus manuscritos pelos monges copistas.

A mesma Idade Média “obscurantista” e “estagnada” foi responsável por invenções como:

- ❖ o livro, em forma de portfólio (antes eram rolos);
- ❖ os óculos;
- ❖ o papel (feito de material extraído das árvores);
- ❖ os bancos (instituições);
- ❖ as universidades;
- ❖ as catedrais góticas;
- ❖ o relógio mecânico;
- ❖ o uso do garfo na alimentação;
- ❖ o uso do assentar-se à mesa para as refeições;
- ❖ os vidros para as janelas;

³⁶ Luiz Jean LAUAND (org.). *Cultura e Educação na Idade Média*, pp. 281-282.

³⁷ *Ibidem*, p. 287.

- ❖ os vitrais;
- ❖ o jogo de xadrez;
- ❖ o baralho;
- ❖ o tarô;
- ❖ os botões (que revolucionaram o conceito de vestuário);
- ❖ o carnaval (festa em que o grande tema é a alegria!);
- ❖ os moinhos d'água e de vento;
- ❖ as chaminés;
- ❖ a bússola;
- ❖ o timão;
- ❖ os cartórios e notários;
- ❖ a arquitetura gótica;
- ❖ etc.³⁸

No âmbito da religião, é na Idade Média que surge a idéia de Purgatório (no final do século XII), o que significou um grande alívio para os crentes, já que, alterando a “geografia” do Além, um novo espaço viria a trazer a possibilidade de que os pecados menos graves pudessem alcançar o perdão mediante a estadia temporária do pecador nesta região situada entre o Céu e o Inferno.

A medievalista francesa Régine Pernoud, em seu livro *O mito da Idade Média*, traz-nos excelentes contribuições no que se refere à desmistificação mais abrangente da idéia que o mundo ocidental moderno criou a respeito da Idade Média. A autora inicia seu texto apresentando situações vividas por ela mesma, nas quais pôde conferir o quanto o ensino escolar ainda veicula uma visão mitificada da Idade Média como tendo sido uma época de apenas vandalismo, doenças, exploração (pelo regime feudal), batalhas sangrentas e obscurantismo. Pernoud se pergunta a respeito da razão que levou ao distanciamento, neste caso, entre ciência (uma vez que pesquisas feitas há mais de cento e cinquenta anos já chegaram à constatação de que esta visão é equivocada) e saber comum.

³⁸ Chiara LUGONI, *As invenções da Idade Média, passim*.

Na linha de raciocínio que coloca a Antigüidade Clássica e o Renascimento como duas épocas de brilho, pode causar espanto a afirmação de Henri Matisse: “O Renascimento é a decadência”; porém, uma análise mais detida nos levará à compreensão de que, enquanto o Renascimento buscou redescobrir a Antigüidade Clássica, a Idade Média não se realizou mediante o auxílio de modelo algum, logo, os tais “séculos grosseiros” foram, sob este ponto de vista, muito mais autênticos.

De forma ampla, o que caracteriza o Renascimento é a proposta da *imitação* dos valores do mundo greco-romano. Porém, Pernoud adverte-nos para o fato de que estes modelos clássicos só puderam ser explorados, estudados e imitados, no Renascimento, justamente por terem sido preservados e, ainda que em pequena escala, recopiados ao longo da Idade Média.

Seria um desvario afirmar que não houve absolutamente nada de inovador no Renascimento, apenas cópia, imitação; isto seria negar nossa proposta de análise do teatro elisabetano já de início; assim como não queremos colocar em questão a admiração pela Antigüidade Clássica. Ocorre que, se para nós, hoje, o princípio da imitação na arte conduz a certo estranhamento, a idéia que se tinha na Renascença era a de que os artistas antigos haviam alcançado, em suas realizações, obras perfeitas, chegando à concepção da própria beleza o que, por si só, explicava tal princípio da imitação. O problema inicia quando alguns excessos tomaram lugar, em nome dessa busca pelos modelos ideais:

A imitação da Antigüidade votava à destruição os testemunhos dos tempos "góticos" (desde Rabelais que o termo era empregado com o significado de "bárbaro"). (...) ...sabe-se que se editou um trabalho no séc. XVII para guiar e aconselhar utilmente aqueles que quisessem destruir os edifícios góticos, que, nas cidades vistas agora ao gosto do tempo, prejudicavam demasiadas vezes a perspectiva: era necessário que tudo fosse repensado, ordenado, corrigido, segundo as leis e as regras que as tornariam de acordo com Vitruvius e Vasari.³⁹

A arte medieval, neste aspecto, não se guiou predominantemente por modelo algum, tendo sido realizada mediante a influência de seus próprios fundamentos culturais, sua *episteme* caracterizadora. Deve ter sido estranho,

³⁹ Régine PERNOUD, *O mito da Idade Média*, pp. 21-22.

para o pesquisador dos séculos clássicos, não encontrar, ao teorizar sobre os elementos constitutivos da arte medieval, influências, modelos, fontes ou origens para uma presumida imitação massiva; isso efetivamente não ocorreu.

O nome do poeta nos tempos feudais foi: *o troveiro*, o que encontra, o encontrador, *trovador* - por outras palavras: o inventor. (...) Inventar é por em jogo, simultaneamente, a imaginação e a busca, e é começo de toda a criação artística ou poética.⁴⁰

Há que se observar, também, que o romance é uma invenção da Idade Média; um gênero que explorou tão bem a temática da época, lançando mão de mitos e lendas celtas através dos quais tomamos contato com o imaginário popular, bem como com os códigos de uma cultura e com o modo de vida de seus integrantes: nas histórias sobre o Rei Arthur, seus cavaleiros da Távola Redonda e a incessante busca pelo Santo Graal, por exemplo, encontramos histórias fantásticas que mostram uma sociedade que acreditava no valor e na importância da palavra dada, que prezava os laços pessoais e que enaltecia um ideal de cavaleiro cortês e culto.

Mas não é só na arte que vamos encontrar aspectos que nos auxiliam a descortinar o verdadeiro cenário da Idade Média. O próprio sistema feudal, tão criticado, ou antes, tão mal interpretado, deve ser entendido diferentemente, se objetivamos alcançar um justo entendimento do que este tenha sido.

Na Idade Média, o camponês pequeno e médio pouco podia fazer para assegurar a paz e o sustento de seus familiares, caso não contasse com a proteção de um senhor mais rico e poderoso.

... um pequeno cultivador, impotente para assegurar sozinho a sua segurança e a da sua família, dirige-se a um vizinho poderoso que tem a possibilidade de manter homens armados, este consente em defendê-lo, em troca do que este lhe dará uma parte das suas colheitas. Um beneficiará duma garantia, o outro, o senhor, *sênior*, o ancião, o patrão ao qual se dirigiu, achar-se-á mais rico, mais poderoso e, portanto, mais capaz de exercer a proteção que se espera dele. (...) É um ato de homem para homem, um contrato mútuo que a autoridade superior não sanciona, e não

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 26-27.

sem motivo, mas que se conclui sob juramento, numa altura em que o juramento, *sacramentum*, ato sagrado, tem um valor religioso.⁴¹

Esta troca de favores gerou um sistema que aos poucos foi se complexificando através da existência de um enorme número de células (os feudos) no qual nem sempre reinava a justiça e a equanimidade, contudo era absolutamente necessário.

Na hierarquia deste sistema encontra-se o rei da época feudal, também responsável pela segurança, administração e proteção de suas terras; é aquele que vai arbitrar nas questões relativas aos conflitos estabelecidos em seu domínio, que vai assumir a defesa e cuja posição os demais senhores têm o dever de assegurar, prestando auxílio militar quando necessário. De qualquer forma, a monarquia feudal difere e muito do modelo clássico, já que o rei da época feudal não pode ditar leis destinadas ao reino todo, receber impostos ou recrutar um exército.

Importantes transformações sociais aconteceram durante o período talvez mais marcadamente feudal, que se estende do século XI ao XIII: a criação de cidades novas, a redação dos estatutos para estas cidades, o estabelecimento das comunas, entre outras.

Outro traço que caracteriza o modelo social da Idade Média é o declínio e desaparecimento da escravatura, que só volta ao cenário do mundo ocidental precisamente no século XVI, em pleno Renascimento.

O *servus* antigo era tratado como escravo e considerado *coisa*, *objeto comercializável*; não tinha direito de se casar, estabelecer uma família, de possuir bens, enfim, não possuía condições de exercer a dignidade humana. Já o servo medieval, embora vivesse sob o jugo de um trabalho árduo, era considerado um ser humano que, ainda que numa condição inferior e nem um pouco invejável, não chegou a viver os tipos de sofrimentos impostos aos escravos antigos e os do período classicista (séculos XVI ao XVIII).

⁴¹ *Ibidem*, p. 59.

Quaisquer que tenham sido as vantagens e os inconvenientes, há uma grande diferença entre esta servidão medieval e o renascimento da escravatura, que se produz bruscamente no século XVI, nas colônias da América. Aqui trata-se bem de escravatura, de pessoas consideradas e tratadas como coisas, vendidas e transbordadas como carga de mercadorias ordinárias. É mesmo este regresso à escravatura determinado pela expansão colonial que caracteriza o período do Renascimento. E não se vê que o humanismo, tão considerado na época, tenha prestado alguma atenção a essa parcela da humanidade que se vê escravizada como na Antigüidade.⁴²

Também o estatuto da mulher na Idade Média difere da sua condição durante o período Antigo, de vez que o direito romano não foi favorável à mulher e tampouco à criança. O homem – *pater familias* –, apesar de algumas limitações incluídas na legislação ao final da Idade Antiga, detinha o poder tanto no que se refere à propriedade, quanto à religião e, inclusive, poder de decidir sobre o direito de vida e morte relativamente a seus filhos e esposa.

Ao longo da Idade Média, sobretudo mediante o culto à Mãe de Cristo, o estatuto da mulher passa a ser o mesmo na igreja e na sociedade civil; isto lhe permitia alguma autonomia, ainda que radicalmente distante do nosso modelo contemporâneo, mas também diferente do modelo pós-Renascimento, uma vez que esta pequena autonomia, que incluía alguma independência e até alguma instrução, foi-lhe sendo aos poucos retirada depois da Idade Média.

No que se refere às questões da temática eclesiástica-religiosa, também não se deve ter uma visão única.

... son precisamente aquellos [temas eclesiástico-religiosos] sobre los que se han construido correlaciones indebidas: entre Edad Media y la idea de poder de una iglesia oscurantista y opresiva, por parte del siglo XVIII iluminista y laico; entre Edad Media y los máximos niveles de espiritualidad, por parte de una cultura católica contemporánea que también ha tenido una anacrónica tendencia a interpretar como 'excepciones' o 'crisis' todos los comportamientos medievales disonantes con su propia sensibilidad religiosa.⁴³

⁴² *Ibidem*, p. 85.

⁴³ Giuseppe SERGI. *La Idea de Edad Media*, p. 91

A Igreja, tida como a responsável, na visão mais popularizada do período, pelo obscurantismo medieval, foi, entre outras coisas, responsável (ainda que inintencionalmente) pelo ressurgimento do teatro como forma de entretenimento e arte popular que, além de divertir, prestasse-lhe o serviço de difundir os ensinamentos religiosos. A Idade Média, fiel às suas origens, exprime na arte o sagrado, fazendo emergir as vozes de uma cultura permeada por esta idéia e que viu a possibilidade de tocar a sensibilidade popular por meio da dramatização das cenas da Bíblia, sobretudo dos Evangelhos. Vemos o teatro vinculado a uma função sagrada de celebração através da qual se dava expressão à vida interior.

2.2.1. Origens e desenvolvimento do teatro medieval.

Ao longo do tempo de vigência do Império Romano, observamos um público, de modo geral, mais inclinado a apreciar os espetáculos rudes e brutais na arena do que a se deleitar com os prazeres do teatro. As comédias grosseiras e as apresentações de pantomimas geralmente não tinham relação com o texto literário ou com algum tipo de ensinamento moral. Assim, com a consolidação do cristianismo estas apresentações foram abolidas pela igreja romana. A literatura dramática, que representou a glória de Atenas, parecia estar agora banida.

O desejo da representação teatral, tão essencial ao ser humano, ficou latente por longos séculos; mas não estava morto, felizmente, já que a demanda pelo prazer que somente o teatro pode proporcionar iria encontrar um meio de ressurgir e ressurgiu, curiosamente, no mesmo contexto eclesiástico que o havia banido.

A origem do drama medieval está ligada à origem do drama grego – o culto religioso. A história do desenvolvimento deste drama é semelhante em vários países da Europa, incluindo Inglaterra, França, Itália e Espanha.

Havia, por parte da igreja, um interesse que se direcionava para a necessidade de levar ao povo o ensinamento religioso, coisa que enfrentava um grande obstáculo: a língua oficial da igreja e de sua liturgia era o latim, idioma que o povo não dominava. É preciso lembrar o fato de que, no período pós Conquista Normanda, as línguas faladas (e escritas) pelo clero e pela nobreza eram o latim e também o francês normando, enquanto que o povo nas ruas estava habituado a usar o que já denominamos de *Middle English*. Sendo assim, uma forma de atingir essas pessoas foi encontrada através da encenação de passagens da Bíblia - Antigo e Novo Testamentos - no interior das igrejas.

Its liturgy was rich in symbolism; and as the ritual was not everywhere uniform, opportunities were frequent for suggestive variations devised by the devout priests, who were diligently seeking the means by which they could best bring home the central truths of religion to a very ignorant congregation.⁴⁴

Não é fácil precisar como as cenas bíblicas foram incluídas na liturgia e combinadas de tal modo a formarem um ciclo, como no caso do Ciclo de Corpus Christi. O fato é que os eventos apresentados no Evangelho raramente aparecem como pura narrativa; uma vez que são fatos narrados por testemunhas, estão repletos de diálogos, tornando fácil a transposição do texto para a representação dramática.

Logo, vários episódios foram transformados em pequenas peças teatrais, que vieram a existir com o objetivo de ilustrar a liturgia. Cenas como a da ira de Herodes, a dos pastores de Belém, o massacre dos inocentes, etc., viriam a ser combinadas até formarem uma seqüência; assim, toda a história de vida, morte e ressurreição de Cristo poderia ser apresentada aos fiéis pelos clérigos.

As coisas começaram a se complexificar especialmente quando questões envolvendo as dramatizações colocaram a igreja em uma situação difícil; afinal, muito embora na Idade Média as pessoas acreditassem no Diabo como figura personificada, como alguém que estivesse eternamente forjando intrigas e contendas contra um Deus também personificado, haveria algo de blasfematório

⁴⁴ Cf. <http://www.theatrehistory.com/medieval/medieval001.html>, "The Medieval Drama".

em um clérigo desempenhar o papel de Deus ou do Diabo. Questões como essa, acrescidas da tendência de utilizarem a língua do povo, provocaram pressão no sentido de que o desenvolvimento dessas peças, bem como o desempenho de papéis dentro delas, ficasse mais ao encargo de leigos. É preciso dizer também que tais peças logo chamaram a atenção do público que lotou as igrejas de tal modo que o espaço físico passou a se tornar um problema. Quando as igrejas se tornaram pequenas demais para acolher o público cada vez mais numeroso, os mistérios passaram a ser apresentados no adro da igreja, e mais tarde nas praças e feiras. Outro fator que contribuiu para esta mudança foi a proibição dos padres, por um édito papal de 1210, de atuar fora das igrejas; coube então aos leigos, em geral membros de corporações de artesãos e comerciantes das guildas, o assumirem o papel de atores.

Vê-se, portanto, que na época dos "mistérios" e "moralidades" a religião "era parte integrante da vida em sociedade e não influenciava somente o trabalho e a diversão, mas era ela mesma importante forma de recreação"⁴⁵.

Em quase toda a Europa, na época medieval, a liturgia católica constituiu o início de um processo que transformou as cerimônias religiosas, ao longo dos anos, em diferentes modalidades dramáticas.

A confirmação de que o drama medieval se originou da liturgia católica não deixa de ser fato ao mesmo tempo irônico e interessante, visto que a Igreja, desde seus primórdios, era de certo modo contrária a toda representação teatral, fosse ela inspirada em ritos pagãos, ou no teatro clássico, incompatíveis, a seu ver, com a doutrina cristã.

Embora, em sua origem, o drama religioso medieval não contasse com uma técnica ou propósito dramático, já que não possuía uma consciência artística definida, já no século X, por volta do ano 970, encontramos um importante documento contendo instruções bastante precisas relativamente à apresentação dramática da *Visitatio Sepulcri*, momento em que as três Marias descobrem o túmulo vazio de Cristo. Trata-se da *Regularis Concordia*, texto escrito pelo bispo

⁴⁵ *Ibidem*.

anglo-saxão Ethelwold, que apresenta rudimentos de direção teatral para a representação, na Igreja, do momento sagrado da visita ao sepulcro. Transcrevemos, a seguir, parte deste documento traduzido:

Enquanto se recita a terceira leitura, quatro irmãos deverão preparar-se. Um deles deve vestir uma alva e dirigir-se em segredo ao lugar do sepulcro, onde permanecerá sentado em silêncio com uma palma nas mãos. Quando o terceiro responsório for cantado, os outros três avançarão até o local do sepulcro, vestidos com mantos e portando turíbulos com incenso, caminhando vagarosamente como quem procura alguma coisa. Vê-se que essa é uma imitação das mulheres que chegam com especiarias para ungir o corpo de Jesus. Quando em seguida o irmão sentado junto ao sepulcro, que representa o anjo, vê os três se aproximando, como que vagando à procura de algo, deve começar a cantar numa voz modulada e doce: *Quem quaretis*. Ao final, os três responderão em uníssono: *Ihesum Nazarenum*. O anjo lhes replica: *Non est hic: surrexit sicut praedixerat. Ite nuntiate quia surrexit a mortuis*. A esse comando, os três deverão voltar-se para o coro, cantando: *Alleluia: resurrexit dominus*.⁴⁶

O sepulcro era representado pelo altar e os clérigos desempenhavam tanto os papéis masculinos quanto os femininos; ao que tudo indica o público não via problema algum no que se referia a isso. Há registros, contudo, que indicam que em algumas representações, os anjos ou os inocentes, no caso do “Massacre dos Inocentes”, eram papéis desempenhados por garotos. O espaço sagrado da igreja se viu, portanto, transformado para a realização destas cenas, não só o altar era a representação do santo sepulcro, mas os castiçais com velas acesas simbolizavam a estrela da Natividade e o teto abobadado era o céu estrelado debaixo do qual os deões se tornavam anjos ou as Marias lamentando a morte de Cristo. O momento do diálogo entre o anjo e as três Marias esteve presente nas celebrações dramatizadas pela igreja em muitos países europeus; há registros destas representações no Domingo de Páscoa em cidades como Viena, Estrasburgo, Praga, Pádua, e outras.

A partir do século XIII temos a figura de Cristo, que até então aparecia como símbolo, dialogando em vernáculo, trazendo um colorido mais vívido e

⁴⁶ Hardin CRAIG, *English Religious of the Middle Ages*, Oxford, 1955, p. 115. *Apud* Margot BERTHOLD, *História Mundial do Teatro*, p. 189.

próximo de seus fiéis. Logo esta inovação proporcionaria a adaptação de novas representações, sobretudo aquelas de acontecimentos posteriores à Páscoa.

As primeiras classificações deste drama medieval, identificam os milagres como sendo encenações inspiradas nas vidas dos santos, em especial na de Nossa Senhora, a quem a Idade Média rendeu culto fervoroso, aliás, com todo mérito. Já os mistérios eram apresentações da história bíblica compreendendo desde a criação do mundo até o dia do Juízo Final. Os mistérios ou milagres tiveram seu apogeu entre 1300 e 1450. Derivados do drama litúrgico, dele diferem por serem falados em vernáculo, em vez de serem cantados em latim, como quando estes episódios eram apresentados em meio à liturgia.

Havia, como foi dito anteriormente, um crescente interesse pelo lazer, por formas de recreação, pelo brincar. Ao longo de toda a Idade Média a idéia de jogo, envolvendo ou não palavras, acabou conduzindo a atitudes relacionadas ao drama, tanto no contexto da corte quanto no da população. O analfabetismo também representou fator influenciador no desenvolvimento do gosto pela representação visual e auditiva simbolizando a vida e, principalmente, as questões que conduzem a uma aspiração maior: a salvação da alma.

It was from these sources in real life that the imitative dance-drama of peasant communities throughout Europe had arisen, and it was in them again that the mimetic drama of Christ's triumph over sin and death on Easter morning was to find a more sophisticated reflection in the early Middle Ages.⁴⁷

Nos primeiros tempos do cristianismo, os padres não aprovavam a música nos rituais da igreja por considerarem o barulho incompatível com o estado de introspecção a que a missa deveria conduzir; porém os Salmos, conforme o Antigo Testamento, foram feitos para serem cantados e a música aparece nas Escrituras como uma possibilidade de elevação do espírito. No século X já podemos observar a presença forte da antífona e de instrumentos para acompanharem os cantores. Nota-se, já, a presença do canto responsório que pode perfeitamente indicar uma conexão com o teatro que viria a se desenvolver dentro da igreja.

⁴⁷ Glynne WICKHAM, *The medieval theatre*, p. 6.

Na Inglaterra medieval, o canto e a mímica estão presentes no surpreendente número de festivais organizados pelo povo com o intuito de celebrar a natureza nos seus diferentes aspectos: a rotina da agricultura, o plantio e a colheita do milho, o nascimento e morte de animais, etc.; estes festivais de origem primitiva foram adaptados ao calendário cristão, dando origem aos *Winter, Autumn, Summer e Spring Festivals*, todos eles ligados a eventos bíblicos e comemorações relacionadas aos dias santificados pela Igreja. Observe-se que os belos vitrais das catedrais góticas exibem cenas cotidianas como os pães saindo do forno, crianças brincando e animaizinhos mamando nas tetas de suas mães.

Encontramos outra forma de mobilização social nas *Mummings*, nome dado aos três dias de carnaval e também às festas de final de ano, nas quais as pessoas usavam máscaras, para esconder a identidade e assim dar livre acesso à expressão. Muito embora não seja possível precisar se as mulheres tomavam parte nestas festas, sabe-se que nestes dias os homens se vestiam de mulheres, mas as mulheres, se é que integraram freqüentemente estes festejos, não costumavam se vestir de homens. Na corte estas festas contavam com música, dança e uma decoração cênica para a apresentação de textos. O desenvolvimento deste tipo de apresentação deu origem às *Mummer Plays*.

Encontramos também as *Sword-dances*, festividades que têm origem nos rituais primitivos de sacrifício para ‘expulsar’ o inverno, bem como pela ‘morte’ do verão; há textos sobre estes jogos ou festas que datam de antes do século VIII.

Há inúmeras outras formas de manifestação social na Idade Média que trazem em si o germe do teatro. Incontestavelmente é no drama religioso que observamos uma força maior e mais originária.

Vamos encontrar, no traçado de desenvolvimento do drama religioso, aquelas formas de representação que tinham como objetivo a louvação e o agradecimento - o drama de devoção - , onde se pode localizar as encenações do nascimento, morte e ressurreição de Cristo.

Clearly the priest celebrating Mass is not play-acting when he repeats certain of Christ's reported words at the Last Supper or utilizes gesture in blessing the bread and pouring the wine, but advocates argue that if

participation in a religious ceremony calls for one to display the presumed behaviour or to repeat the imagined actions of another without acknowledging the fact, then one may be said to be engaging in a form of impersonation, and this activity may be reckoned dramatic.

Others, notably O. B. Hardison Jr, claim that to insist on imitation or impersonation as essential to medieval drama (whether staged inside or outside a church) is to invoke an outdated principle of naturalistic theatre where a play is expected to present spectators with an experience intended to convey the illusion of actuality passing before their eyes.⁴⁸

O drama religioso, da forma como foi desenvolvido pela igreja, era calcado não num interesse eminentemente didático, mas na confirmação do mistério da fé, e ao estar profundamente enraizado na fé, não se pautava no didaticismo intelectual. Porém, conforme este drama evoluiu e foi se tornando cada vez mais secular, tornou-se também explicitamente didático, como no caso das peças de Moralidades.

Quando o drama religioso deixou o espaço da igreja para ser encenado nas praças e mercados, e quando o desenvolvimento e realização destas peças passaram para as mãos de leigos, entraram em cena as chamadas guildas, corporações de artesãos e comerciantes que tomaram para si todas as tarefas, tanto organizacionais quanto financeiras, relativas à representação dos mistérios, milagres e moralidades. Segundo Glynne Wickham, havia as guildas que faziam parte de uma paróquia e geralmente se dedicavam a um santo patrono; mas havia também aquelas cujos membros incluíam pessoas de várias paróquias e representavam uma determinada habilidade comercial.

Há registros sobre compras e pagamentos efetuados para estes festejos que demonstram um razoável nível de organização por parte de seus empreendedores. Toda a comunidade se envolvia, direta ou indiretamente com as celebrações populares de Corpus Christi. Cada guilda deveria providenciar um *pageant* – carro alegórico para apresentação das peças – conforme sua habilidade ou comércio. Eis aqui alguns exemplos: o *York Pageant of the Barkers* se incumbia da “Criação e A Queda de Lúcifer”; o *York Pageant of the Cardmakers*, da “Criação de Adão e Eva”; o *York Pageant of the Coopers*, da “Queda do

⁴⁸ Richard BEADLE, *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, p.5.

Homem”; o *The Chester Pageant of the Water-Leaders and Drawers in Dee*, do “Dilúvio”; o *The Coventry Pageant of the Shearmen and Tailors*, da “Anunciação”; e assim por diante.

Este trabalho coletivo deu vida a uma forma de expressão cultural que mesclou aspectos extremamente importantes da *episteme* medieval, evidenciando-os e articulando-os de tal modo a proporcionarem um panorama bastante claro de como a cultura na Idade Média estava longe desta concepção equivocada segundo a qual o termo medieval tem sido interpretado em suas conotações negativas.

2.3. Tipologia básica.

Quando o drama religioso deixou de ser apresentado dentro da igreja e passou a ser encenado nas praças e mercados, transformou-se nos chamados ciclos, dias festivos que comemoravam o Natal ou a Páscoa, nos quais eram apresentadas as cenas da Natividade e da Ressurreição em carros alegóricos – os *pageants*. As encenações muitas vezes duravam dias e mobilizavam toda a comunidade.

Os ciclos de Natal e de Páscoa eram, como dito anteriormente, apresentados inicialmente dentro da igreja; quando estes se combinaram de tal modo a mostrar a vida toda de Cristo, as possibilidades cênicas do interior da igreja, bem como a presença de uma multidão que começou a se aglomerar para assistir às encenações, tornaram impossível a continuidade deste trabalho da forma como vinha sendo realizado.

Em muitos textos, os termos mistérios e milagres, usados para designarem o drama religioso medieval, são intercambiáveis, o que provoca certa confusão em termos de caracterização de um e de outro, como se fossem sinônimos. Já as peças de moralidades são melhor caracterizadas por se configurarem um

desdobramento do drama litúrgico para um drama com finalidade educativa, didática.

A seguir apresentaremos a caracterização deste novo espaço cênico e de seus atores, bem como abordaremos as modalidades do teatro medieval até chegarmos aos Interlúdios, momento em que já encontramos o prenúncio de um novo tipo de drama, aquele que iria conduzir ao teatro elisabetano.

2.3.1. Caracterização do espaço cênico e seus atores.

O ano de 1328 é data da realização das primeiras procissões de Corpus Christi ocorridas na Inglaterra; em algumas cidades as peças eram representadas em carroças que se moviam em procissão de lugar a lugar; os membros da audiência podiam se sentar em um dado local e ver todas as peças. Em outras cidades, as carroças alegóricas, os *pageants*, localizavam-se de forma fixa, estacionária (as plataformas fixas ou *place-and-scaffold*), com a audiência se movendo de um local para o próximo de tal modo a poder assistir a todo o ciclo, que era organizado segundo um roteiro a partir do qual as peças eram de tempo medido para que o público não perdesse as cenas. Embora fossem realizadas simultaneamente, as apresentações eram repetidas conforme organização prévia. É claro que nem sempre isso funcionava, já que havia cenas mais curtas e outras bastante longas, tornando a tarefa bem complexa.

Alguns textos destes ciclos religiosos ainda existem e estão reunidos em manuscritos preservados que datam dos séculos XV e XVI, sendo eles pertencentes a quatro ciclos:

- O ciclo York, contendo 48 pageants ou peças completas, que já existia em 1378, podendo ser ainda mais antigo;

- O ciclo Towneley, realizado na cidade de Wakefield, contendo 32 peças, provavelmente apresentadas em palcos fixos;
- O ciclo N Town, cuja letra N pode se referir à palavra *nomen*, para que pudesse ser colocado o nome da cidade onde as peças fossem encenadas. Às vezes chamado de Ludus Conventriae, conta com 42 peças; são peças que podem ter sido representadas por atores itinerantes, em palcos fixos, e não pelas guildas. Contam com personagens alegóricos, o que mostra já a influência das moralidades.
- E, finalmente, o ciclo Chester, do qual restam 25 peças bem ao estilo das primeiras peças litúrgicas.

Num texto de 1609, David Rogers, no *Breviário* de Chester, apresenta a seguinte descrição dos *pageant-wagons*:

They [the Chester pageants] were divided into 24 pageants or parts, according to the number of the Companies of the City, and every Company brought forth their pageant, which was the carriage or place which they played in. And yearly, before these were played, there was a man fitted for the purpose which did ride... upon St George's Day through the City, and there published the time and the matter of the plays in brief, which was called 'the reading of the banns'. They were played upon Monday, Tuesday, and Wednesday in Whitsun week. And they first began at the Abbey gates; and when the first pageant was played at the Abbey gates, then it was wheeled from thence to the Pentice at the High Cross before the Mayor; and before that was done, the second came, and the first went into the Watergate Street, and from thence unto the Bridge Street, and so all, one after another, till all the pageants were played, appointed for the first day, and so likewise for the second and the third day. This pageant or carriage was a high place made like a house with two rooms, being open on the top; in the lower room they appareled and dressed themselves, and in the higher room they played; and they stood upon six wheels.⁴⁹

Estes *pageant-wagons* proporcionavam um espaço cênico bastante peculiar e representavam a genuína expressão do teatro de rua. A área de atuação era delineada por elementos de cenário mais ou menos distintos, que contavam com um trono, um altar, cortinas e, algumas vezes, um tipo de moldura arquitetônica

⁴⁹ Apud A.C. Cawley (editor) *Everyman and medieval miracle plays*, p. xviii.

razoavelmente elaborada. Este local era chamado em latim de *domus*, *locus* ou *sedes*, e em inglês de *mansion*, *room*, *hall*, *house* ou *place*.

Havia também um prolongamento deste local mais centralizado para a encenação, que era chamado de *platea*, era todo o espaço dentro do total da área de atuação.

Para que se tenha uma idéia do aproveitamento do espaço de atuação – *locus* - na parte superior destes carros eram apresentadas as cenas que geralmente envolviam acontecimentos passados no Céu; ali eram dispostos os anjos, Deus em seu trono e provavelmente Cristo em Ascensão. A área que se localizava debaixo do carro, uma espécie de segundo andar ou porão, era aproveitada para as cenas do Inferno ou mesmo como camarim, já que as rodas deixavam pouca mobilidade de encenação nesta área.

As produções ao ar livre precisavam sempre considerar os imprevistos provocados pelo mau tempo, e os dias de chuva acabavam muitas vezes adiando as apresentações. Contudo, para que as produções pudessem ser assistidas por um público cada vez maior, e como era desejo do clero envolver os leigos nesta festividade sacra, a única saída era mesmo a organização dos eventos sob um céu bastante impiedoso, do ponto de vista climático.

As preparações para a procissão dos *pageants* envolviam uma série de ensaios que duravam meses, dependendo sempre do tamanho da peça e da disponibilidade dos scripts que eram fornecidos normalmente pelo clero.

Os *pageants* podiam ser grandes o bastante para conterem vários *loca*, bem como uma área de localização variável para a encenação (*platea*). Em muitas encenações eram elaborados efeitos especiais, como na apresentação de *The Harrowing of Hell*, baseada no Evangelho apócrifo de Nicodemus, momento em que o público ficava deslumbrado com a evolução da cena enfatizada por trovões, fumaça e fogos de artifício.

A chamada Boca do Inferno constituía um recurso cênico bastante importante; aliás, este talvez se configurando como um dos elementos que mais fascinou os artistas medievais: o momento da descida de Jesus ao Inferno evoca

uma ligação entre a danação e a salvação, um contraste redentor entre a queda de Adão e a promessa do Cristo Salvador.

A simbolização do inferno, que começou com utilização do pórtico da igreja, transformou-se em uma fera de boca aberta soltando fumaça e fogo, pronta para devorar infiéis e pecadores. Em muitas retratações, a Boca do Inferno está repleta de demônios e seres grotescos aguardando as almas perdidas para o eterno martírio.

Apresentamos, abaixo, algumas figuras bastante ilustrativas.



Figura 1. Boca do Inferno com Adão, Eva e os Patriarcas. Face lateral de um cadeiral do coro de Valenciennes, século XIV. (Margot BERTHOLD, *História Mundial do Teatro*, p. 201)



Figura 2 - Boca do Inferno de uma peça mitológica barroca, apresentada num carro alegórico do Préstito dos Deuses em Dresden, 1695, com a participação da corte. Esboço para gravação em cobre (Dresden, Kupferstichkabinett). (Margot BERTHOLD, *História Mundial do Teatro*, p. 202)



Figura 3 - <http://www.theatrehistory.com/medieval/medieval001.html>

A seguir apresentamos um *pageant wagon* de Bruxelas, encarregado da cena da Anunciação. Ao fundo podemos observar os demais carros seguindo em procissão. Há registros que afirmam que as associações de artesãos que se incumbiam das peças em Bruxelas e Bruges, normalmente aconselhavam o

público, do alto de seus palcos móveis, a um auto-exame de consciência relativamente a seus comportamentos virtuosos ou viciosos.



Figura 4 - Pageant wagon de Bruxelas. A Anunciação – Victoria and Albert Museum, Londres.⁵⁰
Na próxima figura temos a apresentação da Natividade.



Figura 5 - Pageant wagon de Bruxelas. A Natividade – Victoria and Albert Museum, Londres.⁵¹

⁵⁰ Jerome TAYLOR and Alan H. NELSON. *Medieval English Drama – Essays Critical and Contextual*, p. 120.

Cada um desses carros constitui, portanto, um *locus* e, numa situação de procissão como a mostrada pelas ilustrações, há pouca área externa para atuação (*platea*). Havia casos, como afirma G. Wickham, em que um segundo carro se fazia necessário e funcionava como uma área anexa ao primeiro.

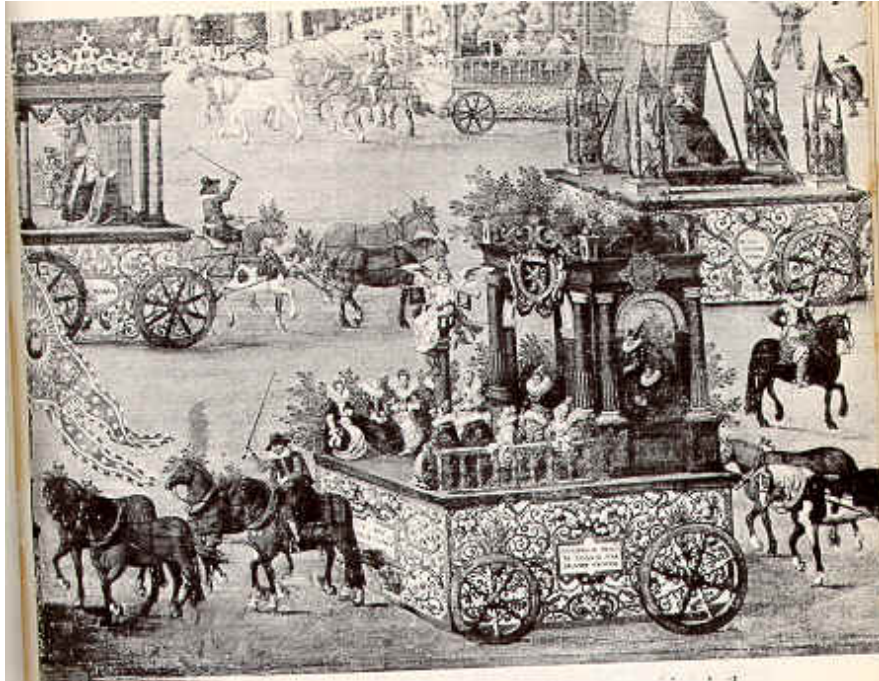


Figura 6 –
<http://www.ccs.k12.in.us/chsPA/drama/Students/MEDIEVAL%20THEATRE/page6.htm>
Medieval theater pictures.

Os ciclos, a partir do momento que deixaram de ser apresentados no interior das igrejas e foram para logradouros públicos, não se achavam mais sob o controle da Igreja, representavam, agora, a expressão popular de sentimentos piedosos, mas com evidentes indícios de mudanças progressivas do religioso para o profano. O costume dos ciclos foi mantido durante muito tempo pelas corporações, sempre supervisionadas pela municipalidade, que conservava o registro das peças em livros, muitos dos quais foram destruídos quando da Reforma da igreja inglesa liderada pelo rei Henrique VIII.

⁵¹ *Ibidem*, p. 121

A seguir apresentamos algumas imagens que ilustram o esquema de organização destes ciclos⁵²:

Figura 7



Figura 8



⁵² Estas imagens foram obtidas no site: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/MedievalArt.html>.



Figura 9 - Logo acima temos o palco de Valenciennes. Observa-se à direita a retratação da Boca do Inferno, para onde figuras demoníacas arremessam os pecadores. O *Mystère de la Passion*, apresentado em 1547, durou 25 dias.

O público reagia intensamente aos elaborados dispositivos cênicos; as pessoas ficavam de pé ao redor dos carros ou, no caso dos palcos fixos, levavam suas cadeiras. O figurino contava com um estoque de acessórios que era guardado e mantido inicialmente pela igreja e depois pelas guildas.

As origens do carro-palco datam do século XIII, quando o líder da igreja era o Papa Urbano VI, responsável pela instituição da celebração solene, posteriormente com festejos e procissões, de Corpus Christi.

Os atores dos 'mistérios' apresentados nos *pageant-wagons* eram muitas vezes menestréis profissionais ou mesmo membros do baixo clero. Contudo, o maior número de pessoas que tomavam para si a tarefa de representarem para a população os diversos papéis nestas peças eram amadores, pessoas comuns pertencentes às corporações de artesãos e comércio que, no entender dos seus pares, possuíam algum talento para a representação e boa voz.

Normalmente exigia-se bastante do ator que representava Cristo, não só no sentido da performance dramática, como fisicamente, já que o momento da

crucificação era especialmente marcado por esforços físicos muito intensos. Tal ator era submetido a puxões, empurrões e momentos de violência que, para dar realismo à cena, acabavam se transformando em experiência penosa. Em geral, isso era considerado como uma oportunidade de experimentar o sofrimento do Cristo e, assim, alcançar certo grau de purificação.

Algumas condições para que os voluntários pudessem levar adiante o ofício de atores incluíam jamais se apresentarem para os ensaios, e menos ainda para as apresentações, bêbados, bem como a não permissão de críticas ou interferências que atrapalhassem as produções.

Assim que as produções das peças eram autorizadas, eram publicados Proclamas, cujo principal objetivo era anunciar o título da peça e também a data da sua apresentação. Desta forma, os atores e artesãos interessados em participar poderiam mobilizar forças para o início das organizações.

The dress rehearsals brought the actors into contact with their costumes, stage-properties, music and machinery. If this seems a desperately short allowance of time to achieve anything but most pedestrian standards of performance, it must be remembered that annual repetition of the plays meant that many of the actors would already be fully familiar with their roles.⁵³

Apesar do envolvimento, da dedicação destes envolvidos no desenrolar das encenações, não há como avaliar a qualidade da performance destes atores que, ainda que não regularmente, recebiam uma gratificação eventual pelos seus esforços, embora não se possa pensar nestes pagamentos como sendo a evidência de um processo de profissionalização da arte de atuar neste contexto.

Quanto à autoria dos mistérios e milagres medievais, não é possível precisar o nome daqueles que realizaram tal tarefa, coisa que é relativamente comum no que se refere aos textos artísticos e literários da Idade Média. Há, contudo, alguma evidência no que se refere ao Ciclo de Chester que pode ter sido escrito por Ralph Hidgen. De qualquer forma, permanece a obscuridade no tocante à questão da autoria. A falta de nomes ligados a estes textos não deve

⁵³ Glynne Wickham, *The medieval theatre*, p. 83.

conduzir à interpretação segundo a qual a composição de tais escritos tenha sido levada adiante por artesãos semi-letrados. É preciso que se reconheça o fato de que estas peças são o fruto de um trabalho bastante elaborado que só poderia ser realizado por alguém dotado de razoável erudição. Os autores destes documentos mostravam desenvoltura no que se refere à doutrina universal da Igreja, à arte retórica e também à versificação. Em grande parte dos textos observa-se um cuidado com relação ao uso da aliteração e da rima; no *pageant de York* que apresenta a cena da Queda do Homem, por exemplo, as estrofes usam a seqüência de rimas *ababcdcdcdc* com ritmo predominantemente iâmbico. Tais autores eram provavelmente clérigos, embora possam ter sido também, como afirma Wickham, advogados e notários. Todos firmemente imbuídos do propósito de servir a igreja.

2.3.2. O drama religioso – Mistérios e Milagres.

Os ciclos inicialmente eram divididos em encenações de peças no Natal e na Páscoa, com a representação das cenas relativas ao evento comemorado; contudo, mais tarde, tais encenações foram agrupadas para serem apresentadas quando da comemoração de Corpus Christi. Um fator que contribuiu para esta fusão foi a localização da data de comemoração de Corpus Christi no mês de junho, quando o clima na Inglaterra é mais propício para as reuniões ao ar livre. Acrescente-se também o fato de que este feriado era considerado o mais importante no século XIV.

As peças do **ciclo de York** têm sido analisadas como aquelas que alcançaram um notável grau de realismo, tanto é que têm sido referidas como o trabalho do *York Realist*. São peças que, ao menos no que se refere ao *corpus* do que sobreviveu em manuscritos, podem ter sido o resultado do empenho de um único dramaturgo, embora não seja possível afirmar categoricamente este fato.

Apresentam-se com uma estrutura de encenação bastante imaginativa e detalhada, cujo propósito era o de contar a Paixão de Cristo.

O dramaturgo medieval escreveu estas peças sob a influência do *The Northern Passion* e do Evangelho de Nicodemus em inglês médio, mantendo o firme propósito de veicular, da forma mais eficaz possível, os dogmas da igreja.

From one point of view, the York Realist took to its logical conclusion a tendency inherent in the medieval drama. He did not have to break with tradition to achieve his effects. As soon as the story of Christianity began to be presented on the stage, it became necessary to link together by action and dialogue different incidents around which interest had clustered and on which dogma depended.⁵⁴

As peças deste ciclo foram conduzidas por guildas de artesãos ou mesmo por agrupamentos de várias guildas em colaboração mútua. Conforme Richard Beadle, o repertório completo do ciclo contava com aproximadamente 14.000 versos em *Middle English*, dos quais 13.500 sobrevivem; há, nos manuscritos, cerca de 300 “falas”.

Os documentos relativos ao registro deste ciclo trazem informações interessantes sobre a forma como as guildas organizavam seu trabalho, relatando questões envolvendo o aspecto financeiro, o local onde guardar os *pageants wagons*, o trajeto das procissões, etc. Com a ajuda destes dados torna-se possível a reconstrução da rotina anual destes ciclos.

A título de exemplificação, apresentaremos trechos do ciclo de York, bem como dos demais ciclos, mormente aquelas passagens que evidenciam ou que indicam algo da *episteme* medieval teocêntrica.

Na primeira cena da peça que retrata a queda de Lúcifer, Deus se apresenta como Alfa e Ômega; um Deus onipotente, generoso, mas também temível. O criador de todas as coisas e a quem todos os seres devem se dirigir para encontrarem a verdadeira felicidade.

The creation and the fall of Lúcifer
[Scene 1: Heaven]

⁵⁴ J.W. ROBINSON, “The Art of the York Realist” in *Medieval English Drama*, p. 243.

GOD:

I am Alpha and Omega, the life, the way, the truth, the first and the last.
I am gracious and great, God without beginning;
I am maker unmade, all might is in me;
I am life and way unto wealth-wining;
I am foremost and first, as I bid shall it be.
On blessing my blee shall be blending,
And hielding from harm to be hiding,
Unending without any ending.

(...)⁵⁵

Lúcifer é o braço direito de Deus, o anjo mais belo que, assim como Narciso, se encanta com seus atributos e, sobretudo, com o poder que possui e com o qual acredita ser capaz de subjugar o Criador. Esta passagem deve ter exigido do intérprete um razoável grau de dramaticidade, já que a figura de Lúcifer, neste momento, deve apresentar uma mistura de forças angelicais e demoníacas.

The creation and the fall of Lúcifer
[Scene 1: Heaven]

LUCIFER:

Oh certes, what I am worthily wrought with worship, iwis!
For in a glorious glee my glittering, it gleams,
I am so mightily made my mirth may not miss;
Ay shall I bide in this bliss through brightness of beams.
Me needs not of noy for to neven;
All wealth in my wield have I wielding;
Above yet shall I be bielding,
On height in the highest of heaven.
There shall I set myself, full seemly to sight,
To receive my reverence through right of renown;
I shall be like unto him that is highest on height.

(...)⁵⁶

A criação de Adão e Eva, no ciclo de York, conta com apenas uma cena. O trecho abaixo transcrito traz a fala de Adão em que este se reconhece diferente do restante dos animais; vê a si mesmo como imagem e semelhança do Criador.

The Creation of Adam and Eve
[Scene: The World]

ADAM:

⁵⁵ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 3.

⁵⁶ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 6.

Ah, Lord, full mickle is thy might,
And that is seen in ilka side;
For now is here a joyful sight,
To see this world so long and wide.

Many diverse things now here is,
Of beasts and fowls, both wild and tame;
Yet is none made to thy likeness
But we alone. Ah, lofed be thy name!
(...)⁵⁷

Na peça *A queda do Homem*, do ciclo de York, encontramos duas cenas: a primeira passada no Inferno, com uma única fala de Satã, permeada pela inveja e pela revolta, e a segunda passada no Paraíso. Da cena II, destacamos um trecho do diálogo entre Eva e Satã, transfigurado em serpente, em que este último argumenta sobre o fruto proibido. Seguindo sua linha de raciocínio, segundo a qual Deus não quer que nenhum outro ser seja tão poderoso quanto Ele, Satã diz a Eva que é muito fácil entender a razão da proibição: Deus não quer que eles comam daquela árvore porque não quer que ninguém mais conheça as grandes virtudes e prazeres que seu fruto proporciona. Hoje, podemos observar o enganoso de tal argumento, pois, após comerem (os humanos) o fruto proibido, suas vidas continuam bem sofridas.

The fall of Man
[Scene II: Paradise]

SATAN:

(...)
To eat thereof he you defend,
I know it well; this was his skill,
Because he would none other kened
These great virtues that long theretill.
For wilt thou see,
Who eats the fruit, of good and ill
Shall have knowing as well as he.
(...)⁵⁸

As peças do ciclo de York contam com grande cuidado do ponto de vista da construção do texto. Nestes encontramos estrofes rimadas nas quais a presença

⁵⁷ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 12.

⁵⁸ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 18.

da aliteração (característica da literatura inglesa medieval), além de contribuir com o ritmo das falas, ajudava o ator medieval a decorar mais eficazmente suas participações nas cenas.

A cidade de York ainda hoje mantém a realização dos ciclos religiosos, que foram retomados a partir da discussão entre clérigos, empresários e políticos ingleses na década de 50 do século passado, a respeito da comemoração do centenário da Grande Exibição no Palácio de Cristal (Hyde Park), em 1851, realizada pelo Príncipe Albert, consorte da Rainha Vitória. Havia o interesse de que fosse realizado um grande festival de arte, o que fomentou o desejo de que as peças dos famosos ciclos de York fossem revividas. Embora alguns desentendimentos e debates religiosos sobre a pertinência da representação de Deus e de Cristo ainda existam na Inglaterra, tais produções tiveram início, com ótima aceitação pelo público.

Abaixo acrescentamos algumas imagens de realizações recentes da dramaturgia medieval na Inglaterra.



Figura 10 - The Magi

<http://www.lemoyne.edu/vpa/medieval.htm>



Figura 11 - The Townley, *Noah*, 1988
<http://www.lemoyne.edu/vpa/medieval.htm>



Figura 12 - York, *The Nativity* and *The Adoration of the Shepherds*, 1988.
<http://www.lemoyne.edu/vpa/medieval.htm>

No **ciclo de N. Town**, não encontramos evidência consistente de que suas peças tenham sido organizadas para a comemoração de Corpus Christi. Conforme seus Proclamas (na época chamados de *Banns of the play*), que eram documentos afixados em locais públicos, informando a população sobre a realização das peças, a letra N indicava a cidade onde tais peças seriam apresentadas, o que leva a crer que eram feitas para turnês, sem o vínculo com uma data ou cidade específica ou mesmo a associação a uma determinada guilda.

Na primeira cena da peça *Caim e Abel*, ambos os irmãos, através de suas falas, são caracterizados; Abel como servo obediente e temente a Deus, e Caim como um jovem cheio de ambição e ganância.

Cain and Abel
[Scene I: Near the dwelling of Adam]

ABEL:

I would fain know how I should do
To serve my Lord God to his pleasing;
Therefore, Cain, brother, let us now go
Unto our father without letting,
Suing him in virtue and in nurture,
To come to the high joy celestial,
Remembering to be clean and pure,
For in misrule we might lightly fall
Against heaven king.
Let us now do our diligence
To come to our father's presence;
Good brother, pass we hence,
To know for our living.

CAIN:

As to my father, let us now tee,
To know what shall be his talking;
And yet I hold it but vanity
To go to him for any speaking,
To lere of his law;
For if I have good enough plenty,
I can be merry, so mote I thee!
Though my father I never see,
I give not thereof a haw.
(...)⁵⁹

Nas peças do ciclo N. Town, observamos que, embora o drama medieval tenha buscado apresentar a história bíblica, ou o passado bíblico, passando pelo crivo de uma interpretação caracterizada pela *episteme* teocêntrica medieval, tais peças curiosamente não mostram este esforço, quase descaracterizando “o aqui e agora” medieval na busca de uma possibilidade interpretativa mais diversa.

Quanto ao **ciclo de Chester**, David Mills apresenta-nos a possibilidade de suas peças pertencerem ao último período de produção dessas encenações, já no século XVI. Somente dois dos manuscritos podem pertencer a um período

⁵⁹ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 25.

anterior, sendo que sua última apresentação pública data de 1575. O fato da existência de cópias destes manuscritos indica que este ciclo, diferente dos demais, mereceu uma atenção especial por parte dos eruditos.

Há a possibilidade de que a autoria das peças de Chester se deva a dois homens, Sir John Arneway e Randle Higden. Seus Proclamas enfatizam o interesse de que os ensinamentos dos textos sagrados chegassem ao público no vernáculo e não em latim, algo compatível com os ideais da Reforma e com os ideais de configuração dos Estados modernos.

A peça sobre o Dilúvio, apresentada neste ciclo, mas também representada nos *pageants* de York e Towneley, traz uma cena especialmente curiosa, por estar desvinculada da teologia ortodoxa que mostra a esposa de Noé como um retrato da obediência e da virtude. Trata-se de um trecho famoso pela sua comicidade, no qual Noé se vê diante de uma mulher teimosa e rabugenta, que se recusa a entrar na Arca, fica ‘empacada’ no passadiço da embarcação, porque não quer deixar a cidade e exige que suas comadres também possam embarcar. Este trecho parece ter conduzido a encenação da peça religiosa à categoria de uma farsa, arrancando gargalhadas do público.

Noah's Flood

NOAH:

Wife, come in! Why stands thou there?
Thou art ever froward, that dare I swear.
Come in, on God's half! Time it were,
For fear lest that we drown.

NOAH'S WIFE:

Yea, sir, set up your sail,
And row forth with evil hail,
For, without any fail,
I will not out of this town.

But I have my gossips every one,
One foot further I will not gone;
They shall not drown, by St John,
And I may save their life.
They loved me full well, by Christ;
But thou wilt let them in thy chest,
Else row forth, Noah, whither thou list,
And get thee a new wife.

(...)⁶⁰

É bastante interessante a maneira como esta peça era conduzida, algo que chega ao nosso conhecimento através das “direções” existentes nos manuscritos que, entre outras coisas, indicam como os animais deveriam ser representados e como deveria acontecer o retorno da pomba. Em Chester, o *pageant* com a peça de Noé e o Dilúvio era organizado pelos *Water-Leaders* e os *Drawers in Dee*, ou seja os responsáveis pelo abastecimento da cidade com a água extraída do rio Dee.

Abaixo apresentamos, também deste ciclo, a contundente passagem da peça *Abraão e Isaac* em que pai e filho, embora decididos a fazer a vontade de Deus, estão arrasados pelo sofrimento com aquilo que os aguarda. É um diálogo cheio de dor, resignação e amor.

Abraham and Isaac

ISAAC:

Now truly, father all this tarrying
It doth my heart but harm;
I pray you, father, make an ending.

ABRAHAM:

Come up, sweet son, unto my arm.
I must bind thy hands two,
Although thou be never so mild.

ISAAC:

Ah, mercy, father! why should ye do so?

ABRAHAM:

That thou shouldst not let, my child.

ISAAC:

Nay, iwis, father, I will not let you.
Do on for me your will;
And on the purpose that ye have set you,
For God's love keep it forth still.

I am full sorry this day to die,
But yet I keep not my God to grieve;
Do on your list for me hardily,
My fair sweet father, I give you leave.

(...)⁶¹

⁶⁰ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 41.

⁶¹ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 58.

Ao final da peça entra um personagem recorrente na dramaturgia medieval: o Doutor. Normalmente, o Doutor fazia as vezes do coro antigo, conduzindo, neste caso, a platéia à reflexão acerca do conteúdo religioso da peça. Aqui encontramos o Doutor dirigindo ao público a pergunta: “Será que os aqui presentes seriam capazes de agir como Abraão?”

DOCTOR:

Lo, sovereigns and sirs, now have we showed
This solemn story to great and small.
It is good learning to learned and lewd,
And the wisest of us all,
Without any bering;
For this story showeth you here
How we should keep, to our power,
God's commandments without grudging.

Trow ye, sirs, and God sent an angel,
And commanded you your child to slain,
By your troth, is there any of you
That either would grudge or strive thereagain?
(...)

As this story hath now showed you befor,
And faithfully serve him while ye be quant,
That ye may please God both even and morn.
Now Jesus, that weareth the crown of thorn,
Bring us all to heaven's bliss.⁶²

A peça se limita a apresentar o momento do sacrifício, não havendo nenhum desdobramento que mostre a família reunida novamente comentando o acontecido. É uma cena que se destaca quase como um quadro através do qual uma rápida interpretação é oferecida. Em sua obra impactante *Temor e tremor*, o filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard faz monumental estudo sobre a exigência feita a Abraão e sua posição de fé obediente que entra pelo território do *absurdo santo* (Hemus, 1965, *passim*).

Na Idade Média, os mistérios e milagres eram considerados peças cômicas em termos de estrutura, ou seja, peças que se iniciam na diversidade e têm um desfecho harmonioso, feliz. Assim, o drama derivado do ritual religioso era, em termos de sua estrutura, cômico, porém, com um propósito sério. Talvez aí

⁶² A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, pp. 63-64.

estando a origem moderna do teatro tragicômico. Os críticos modernos, contudo, preferiam entender a peça sobre o sacrifício de Isaac como trágica. Segundo alguns historiadores, o público da época via esta cena como o triunfo da fé, portanto, algo em si, próximo da alegria e não da tristeza.

Santo Agostinho interpretava esta passagem bíblica como uma analogia relativamente à história do Cristo; o sacrifício do filho pelo pai seria uma projeção da vontade de Deus quanto ao sacrifício de Seu Filho para a redenção da humanidade. O gesto de Abraão é um gesto do amor mais elevado pelo seu filho e do amor incondicional pelo seu Criador.

No texto *A Cidade de Deus*, Santo Agostinho diz:

Nor for a moment... could Abraham believe that God took delight in human sacrifice, although he knew that, once God's command rang out, it was his not to reason why, but to obey.⁶³

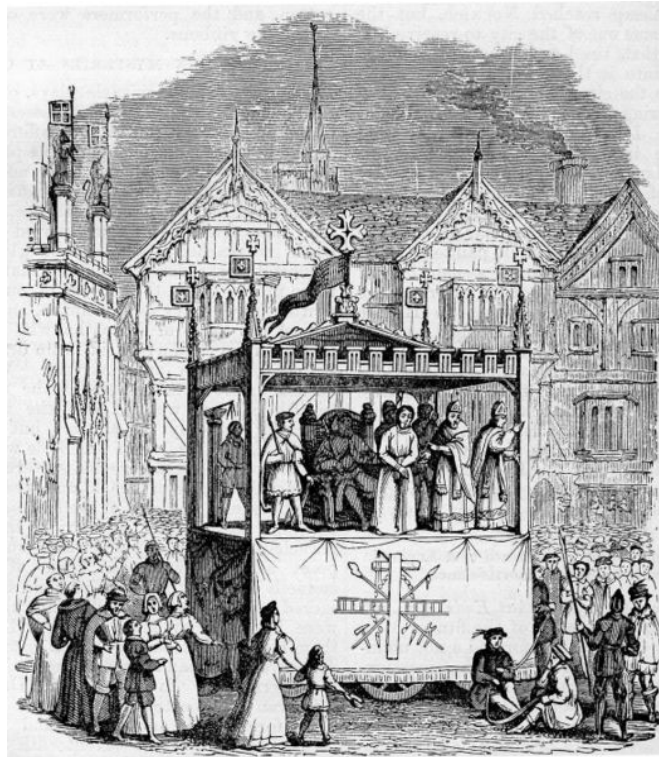


Figura 13 - Chester Mystery Play. Imagem extraída da primeira edição do *Book of Days* by Robert Chamber (morto em 1871).

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg

⁶³ Santo AGOSTINHO, *City of God*, xvi 32 (com traduções portuguesa e brasileira), *Apud* John R. ELLIOTT JR. "The Sacrifice of Isaac as Comedy and Tragedy", in *Medieval English Drama*, p. 162.

The Second Shepherd's Pageant, apresentada em Wakefield e pertencente ao **ciclo de Towneley**, é uma adaptação do segundo capítulo do Evangelho de Lucas. Trata-se de uma peça apresentada inicialmente no ciclo comemorativo do Natal. Neste caso, o dramaturgo medieval procurou combinar os acontecimentos da natividade com uma pseudo-alegoria natalina envolvendo alguns pastores e uma ovelha roubada; trata-se de uma paródia do diálogo entre pastores diante da manjedoura. Este episódio cômico traz forte o aspecto lúdico e de entretenimento destas apresentações.

Mak é um pastor sem escrúpulos que tenta enganar seus companheiros roubando do rebanho uma ovelha. Quando os outros pastores vão à casa de Mak em busca do animal roubado, sua esposa o enrola num manto, coloca-o no berço e finge ter acabado de dar à luz um filho do casal. No trecho abaixo, Mak e a esposa, mesmo depois de descobertos, ainda tentam convencer os pastores de que seu filho havia sido enfeitado por um elfo.

The Second Shepherd's Pageant

MAK:

Peace, bid I. What, let be your fare!
I am he that him begat, and yond woman him bare.

1 SHEPHERD:

What devil shall be hat, Mak? Lo, God, Mak's heir!

2 SHEPHERD:

Let be all that. Now God give him care, I sagh.

WIFE:

A pretty child is he
As sits on a woman's knee;
A dillydown, pardie,
To gar a man laugh.

3 SHEPHERD:

I know him by the ear-mark; that is a good token.

MAK:

I tell you, sirs, hark! his nose was broken.
Since told me a clerk that he was forspoken.

1 SHEPHERD:

This is a false work; I would fain be wroken.
Get weapon!

WIFE:

He was taken with an elf,
I saw it myself;
When the clock struck twelve
When he forshapen.
(...)⁶⁴



Figura 14 - Cena do *ecce homo*, representada num carro-palco inglês. Pilatos em seu trono: à esquerda, a coluna do flagelo e o servo com a bacia d'água. Gravura de David Jee. Extraído de Thomas Sharp, *A Dissertation on the Pageants or Dramatic Mysteries Anciently Performed*, 1825. (do livro: Margot BERTHOLD, *História Mundial do Teatro*, p. 236).

Como se pode perceber, historicamente o tragicômico forçava a porta das artes cênicas para o mundo moderno, se bem interpretado.

Na mesma linha da instrução religiosa, encontramos as peças denominadas Milagres ou *Saints' Plays*; são peças que, na definição de Manly, realizavam a

⁶⁴ A.C. CAWLEY (ed.), *Everyman and Medieval Miracle Plays*, p. 100.

dramatização da vida, do martírio ou milagres atribuídos a um santo⁶⁵. A precariedade dos textos que sobreviveram torna difícil a categorização destas peças como uma espécie do gênero teatral medieval. De todo modo, há referências a estas representações na Inglaterra já no século XII. O tema principal era o da conversão alcançada pelo esforço empenhado na luta vitoriosa contra forças contrárias não-virtuosas ou maléficas. Dentre estas peças encontramos as que encenavam a vida de figuras bíblicas santificadas, como é o caso das peças sobre São Paulo e Maria Madalena; peças que relatavam as trajetórias de santos locais, como São Meriasek, um santo não-apostólico; bem como encontramos a peça *Croxton Play of the Sacrament*, o relato de um milagre sagrado. Ao que tudo indica, a primeira produção foi a da peça sobre a conversão de São Paulo, *The Conversion of Saint Paul*, cujos registros textuais infelizmente não sobreviveram.

De um modo geral, parecem ter sido peças feitas para o palco fixo, *place-and-scaffold*, e também podem ter servido para angariar fundos para as igrejas.

Não há dúvida de que a Reforma Protestante, conduzida pelo rei Henrique VIII, pai de Elizabeth I, foi decisiva para o declínio e desaparecimento dos ciclos religiosos. A igreja reformada na Inglaterra fez desaparecer a realização de peças que rendiam culto a um santo padroeiro, protetor das cidades e das guildas, que abençoava também este empreendimento; como se sabe a idéia de pessoas consideradas santas era contrária aos preceitos da Reforma, conquanto a idéia da santificação de vidas percorra toda a Bíblia Sagrada.

Henrique VIII aboliu a maioria dos feriados festivos que, em sua quase totalidade, eram consagrados ao fortalecimento do ritual católico. Sua justificativa estava embasada tanto nos novos direcionamentos da fé, quanto numa questão econômica, já que, conforme foi propagado na época, o grande número de feriados prejudicava as atividades agrícolas e comerciais, além de incitar o povo à preguiça e ao tumulto.

⁶⁵ *Apud*, Darryll GRANTLEY, "Saints' Plays", in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, p. 265.

Aos poucos, os ciclos religiosos, bem como os Milagres, foram dando lugar a uma nova forma de representação teatral, as Moralidades, que adotavam o método da apresentação de personagens abstratos, representativos de características humanas, dos vícios e das virtudes.

2.3.3. As Moralidades.

São somente cinco as peças inglesas de Moralidade que ainda existem: *Wisdom, Mankind, The Pride of Life, The Castle of Perseverance* e *Everyman*. Esta é a pequena amostra de um tipo de drama muito influente na Inglaterra do período de transição da Idade Média para o Renascimento. Nestas peças encontramos as Virtudes e os Pecados Mortais em disputa para obterem seu triunfo sobre a Humanidade, sendo que o elo que une estas peças é o fato de se caracterizarem pelo propósito de levar ao público um ensinamento moral através de uma ação dramática alegórica.

Em termos de caracterização, o protagonista das Moralidades era uma figura genérica chamada Todomundo (*Everyman* ou *Mankind*); um personagem que se vê diante da possibilidade de um diálogo com suas potencialidades boas e ruins, ou com abstrações personificadas, para daí ser chamado a fazer sua escolha.

Roger Lee Ramsay estabelece uma interessante seqüência para que compreendamos como se dá o “conflito dramático” nas Moralidades; trata-se de uma espécie de fórmula recorrente desta dramaturgia. Segundo o autor citado, o que descreve e padroniza tais peças são: Inocência – Tentação – Vida em Pecado – Arrependimento – Salvação. Neste movimento encontramos a trajetória que vai da Queda de Adão e Eva até a Redenção da Humanidade pelo Filho de Deus, sendo que, neste caso, cabe ao homem fazer de sua vida uma “peregrinação” para o merecimento da salvação da alma. Veja-se que, teologicamente, o Filho de

Deus obteve a redenção mas não a entregou aos homens. A estes cumpria fazerem uma trajetória espiritual que os tornasse merecedores. Isto não está tão perto da “salvação pela graça” do que pregava a Reforma Protestante, segundo a qual a salvação é inteiramente dádiva de divina, sem implicar esforços meritórios do próprio ser humano.

Em termos de influência, as Moralidades surgem num contexto artístico que já havia estado em contato com obras como a francesa *Roman de la Rose*, que, além de ser uma alegoria, é considerada um dos maiores poemas medievais; e na Inglaterra com os *Contos da Cantuária* (*The Canterbury Tales*) de Geoffrey Chaucer. Escrito na segunda metade do século XIV, significou um modelo a ser seguido (ou mesmo imitado) ao longo do século XV. A idéia de peregrinação, fundamental para a estruturação desta obra, adquire um significado especial nas alegorias das Moralidades.

Chaucer é considerado por muitos o “pai da literatura inglesa”, não só pelo seu legado literário, mas também por ter usado o dialeto falado nas ruas de Londres e não as línguas consideradas mais polidas na época, o francês normando ou o latim, em sua mais importante obra; com isso ajudou a padronizar o idioma (*Middle English*) que mais tarde se consolidaria como o inglês moderno. Nos Contos da Cantuária encontramos um grupo de peregrinos que estão em romaria para a cidade de *Canterbury*, local onde estava localizado o santuário do santo Thomas Beckett. Ao se encontrarem numa taverna, estes recebem do albergueiro a proposta de viajarem juntos para maior segurança, e também a sugestão de que, para tornar a viagem menos tediosa, os peregrinos contassem contos na ida e na volta, sendo que o melhor seria recompensado com um banquete. Os peregrinos apresentam suas narrativas e por meio delas alcançamos um panorama das profissões e ciência da época, além dos gostos, costumes e hábitos comuns ao homem medieval de certa estratificação média (não estão entre os peregrinos nem os muito ricos nem os miseráveis, pessoas que normalmente não fariam parte deste grupo). Além da utilização de vários gêneros literários, sempre pertinentes à classe social e profissão dos peregrinos,

encontramos, em vários contos, críticas, em forma de paródia, a determinadas práticas da igreja.

... toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, senão como o substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete -- à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura -- o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade.⁶⁶

A idéia de peregrinação, ou antes, de uma vida de romaria em direção à purificação, pode ter, portanto, sofrido a influência dos contos de Chaucer.

Dentre estas cinco peças, destacaremos duas: *The Castle of Perseverance* e *Everyman*, para um comentário mais detido.

Na peça ***The Castle of Perseverance*** encontramos uma característica relativa ao espaço cênico que parece não ter sido incomum principalmente nas Moralidades: a *platea* circular, ou o chamado *Theatre in the Round*. No caso da peça em questão, há a evidência, apresentada pelo diagrama de sua apresentação, de uma *platea* circular com plataformas ou *mansions* localizadas em posições fixas, com o castelo situado ao meio. Cada *mansion* representa uma alegoria, como é o caso do Vale do Desespero, o Castelo da Obediência, o Castelo da Alma, etc. A Humanidade (*Mankind*) percorre estes locais como que em peregrinação, rumo a um estado moral mais elevado. Há estudiosos que indicam o formato circular das Moralidades como precursor do teatro elisabetano que também possuía, na sua arquitetura geral, um formato circular ou cilíndrico.

⁶⁶ Umberto ECO, *Obra Aberta*, pp. 54-55.

em direção ao pecado. Nesse ínterim o personagem protagonista toma consciência de seu erro, o que dramaticamente acontece por uma influência externa, com personagens que surgem com o propósito de alertá-lo: a Penitência e a Confissão. A única saída é buscar abrigo no *Castelo da Perseverança*, local representado no centro da *platea* circular, sitiado agora pelas forças do Mundo. Fica ao encargo das Virtudes Morais (em número de sete) a defesa do castelo. A Cobiça tenta *Mankind* sugerindo que este deixe o castelo para aceitar uma oferta de riqueza material pela posse de um outro castelo mais imponente. Ao sair da fortaleza que o mantinha, *Mankind*, que aceitara a oferta, encontra a Morte que leva sua Alma para o Inferno. Inicia um diálogo entre Deus e suas quatro filhas (Misericórdia, Paz, Verdade e Justiça) no qual a Misericórdia vence a argumentação obtendo a permissão para conduzir a Alma (de *Mankind*) do Inferno para o Paraíso.

Destacamos um trecho da peça, modernizada por Alexandra F. Johnston com base na edição de David M. Parry; trata-se da fala da personagem Misericórdia, que termina seu argumento dizendo que as Escrituras trazem uma máxima do rei David segundo a qual a misericórdia de Deus não tem começo nem fim e “nas Escrituras não há mentira”; sendo assim, é chegada a hora, após tantas provações e tormentos, da misericórdia divina salvar a Alma da Humanidade (*Mankind*).

The Castle Of Perseverance

MERCY

Mercy, my sister Righteousness! --
Through thee Mankind shall die!
Dear sister, let by thy hardness;
To save Mankind, let us try!
For, if Man be damned to hell's darkness,
Then must I wring my hands
That ever my state shall be less,
My freedom tied in bands.
Mankind is of our kin!
For I, Mercy, pass all things
That God made at the beginning,
And I am his daughter young,
Dear sister, let be thy din!

Vengeance on Mankind do not wreak,

By day nor by night,
For God himself hath been his leech,
Of his merciful might.
To us both God gave him -- each --
Mercy and Right.
For him will I pray and preach,
To gain him free respite --
And my sister, Peace.
For His mercy is without beginning
And shall be without ending,
As David sayeth, that worthy king --
In Scripture are no lies!⁶⁸

Na peça **Everyman** encontramos claramente uma alusão à Parábola dos Talentos, no sentido de que o momento em que a morte se aproxima é aquele de realizarmos uma avaliação de tudo o que efetivamente fizemos de nossas vidas e do que poderemos levar conosco no momento de cruzarmos as fronteiras da morte. As aduanas da morte são realidades delicadas.

No que se refere às fontes influenciadoras de tal obra, estudos sugerem que a peça deve algo à tradição da Dança da Morte, a manuais de confissão e também à “arte de morrer de forma santa”, conduta muito almejada na Idade Média. Há também a possibilidade de que a peça tenha sido uma tradução da obra do holandês Elckerlijc, não tendo, portanto, origem inglesa.

Everyman é considerada por muitos como a obra-prima no que se refere às Moralidades inglesas. Escrita no final do século XV, conta com grande simplicidade, o que não diminuiu seu poder de penetração e seu valor no drama medieval. A fábula de *Everyman* tem seu início quando este é convocado pela morte e se vê abandonado por todos, exceto pelas Boas Ações que decidem acompanhá-lo ao tribunal de Deus para interceder por ele.

Em *Everyman* encontramos a idéia de que tudo o que temos nesta vida, e a própria vida, é um empréstimo, sendo que no momento da morte devemos prestar contas do que fizemos com os bens concedidos sob a forma de empréstimo. Esta é uma herança do mais vetusto pensamento semítico, propriamente do período hebraico dos Patriarcas bíblicos. Logo após a criação do monoteísmo, fora

⁶⁸ *The Castle of Perseverance*, <http://www.chass.utoronto.ca/~ajohnsto/cascomp.html>.

desenvolvida a convicção de que a vida é *atributo divino*, dada aos seres e principalmente ao ser humano por empréstimo, sob responsabilidade humana.

Words like “reckoning”, “account-making”, “lending”, and “spending” compose the essential verbal matrix of the play; and the account book Everyman brings with him is the emblem of their interrelationship. It is what the play most urgently concerns.⁶⁹

Everyman inicia sua jornada rumo aos mistérios da morte acreditando que merecerá a companhia daqueles que com ele comungaram as glórias e vicissitudes desta vida. Sente-se traído pelos personagens Companheirismo, Parentes, Bens Materiais, mas ainda assim acredita nas promessas da Beleza, Força, Discricção e Cinco Sentidos, aqueles que no momento decisivo também irão abandoná-lo.

No texto que transcrevemos a seguir, encontramos a relação dos personagens em *Everyman* (versão modernizada por John Gassner), bem como o *Prólogo* que introduz o tema à audiência, solicitando atenção ao ensinamento que estão prestes a receber:

Personagens:

Everyman (Todomundo)	Força
Deus	Discricção
Morte	Cinco Sentidos
Mensageiro	Beleza
Companheirismo	Conhecimento
Parentes	Confissão
Gentileza	Anjo
Bens Materiais	Doutor
Boas Ações	

Here Beginneth a Treatise How the High Father of Heaven Sendeth Death to Summon All Creatures to Come and Give Account of Their Lives in This World and Is in the Manner of a Moral Play.

Prologue

Messenger:

⁶⁹ V. A. KOLVE, “Everyman and the Parable of the Talents”, in *Medieval English Drama*, p. 318.

I pray you all give your audience,
And hear this matter with reverence,
By figure a moral play –
The *Summoning of Everyman* called it is,
That our lives and ending shows
How transitory we be all our day.
This matter is wondrous precious,
But the intent of it is more gracious,
And sweet to bear away.
The story saith, - Man, in the beginning,
Look well, and take good heed to the ending,
Be you never so gay!
Ye think sin in the beginning full sweet,
Which in the end causeth the soul to weep,
When the body lieth in clay.
Here shall you see how Fellowship and Jollity,
And Strength, Pleasure, and Beauty,
Will fade from thee as flower in May.
For ye shall hear how our heaven's king
Calleth Everyman to a general reckoning.
Give audience, and hear what he doth say.⁷⁰
(...)

Segundo V.A. Kolve, a parábola dos talentos explica o momento de prestação de contas de *Everyman*, bem como oferece meios de compreensão para a existência e atitudes de muitos personagens da peça. A deserção que observamos acontecer aos poucos, no caminho de *Everyman* para os limites da vida, acontece, na verdade, simultaneamente, já que todas as virtudes não assimiladas ou bens personificados são deixados juntos, do lado de fora dos portões da morte.

Ao final fica claro para *Everyman* que este contará somente com a personagem Boas Ações como companheira de jornada e que em seu julgamento final esta representará os “talentos” com os quais prestará contas diante do tribunal de Deus.

Segue-se um trecho em que *Everyman* recebe a promessa, de Boas Ações, de que não o abandonará e, além disso, estará presente no momento crucial em que poderá intervir junto ao Criador em seu benefício. Ao final, ambos adentram o túmulo de *Everyman*.

⁷⁰ John GASSNER, *Medieval and Tudor Drama*, pp. 207-208.

Everyman:

Methinketh, alas, that I must be on,
To make my reckoning and debts to pay,
For I see my time is nigh spent away.
Take example, all ye that this do hear or see,
How they that I loved best do forsake me,
Except my Good-Deeds that bideth truly.

Good-Deeds:

All earthly things are but vanity:
Beauty, Strength, and Discretion, do man forsake,
Foolish friends and kinsmen, that fair spake,
All flee save Good-Deeds, and he am I.

Everyman:

Have mercy on me, God most mighty;
And stand by me, thou Mother and Maid, holy Mary.

Good-Deeds:

Fear not, I will speak for thee.

Everyman:

Here I cry God mercy.

Good-Deeds:

Shorten our end, and diminish our pain.
Let us go and never come again.

Everyman:

Into Thy hands, Lord, my soul I commend.
Receive it, Lord, that it be not lost!
As thou boughtest me, me so defend,
And rescue from the fiend's boast,
That I may appear with that blessed host
That shall be saved at the day of doom.
In manus tuas – of might's utmost.
Forever – *commendo spiritum meum*.
(Everyman and Good-Deeds enter the grave).⁷¹
(...)

Ao final da peça, encontramos a figura do Doutor num Epílogo que evidencia o ensinamento moral.

Epilogue

Doctor:

This moral men may have in mind:
Ye hearers, take it of worth, old and young,
And forsake pride, for he deceiveth you in the end,
And remember Beauty, Five-Wits, Strength, and Discretion,
They all at the last do Everyman forsake,
Alone his Good-Deeds there doth he take.
But beware, if they be small

⁷¹ John GASSNER, *Medieval and Tudor Drama*, p.229.

Before God, man hath no help at all.
No excuse may there be for Everyman –
Alas, what shall he do then?
For after death amends may no man make,
For then mercy and pity him forsake.
If his reckoning be not clear when he come,
God will say – *ite maledicti in ignem aeternum*⁷².
And he that hath his account whole and sound,
High in heaven he shall be crowned,
Unto which place God bring us all thither
That we may live body and soul together.
Thereto help blessed Trinity.
Amen, say ye, for Saint Charity.
Thus endeth this moral play of Everyman.⁷³

A construção do aspecto moralizante da peça nos leva a interpretar os companheiros desertores de *Everyman* não como falsos, ou vícios disfarçados; estes são, na verdade, a demonstração de que os companheiros de vida estão num plano superficial no que se refere aos verdadeiros valores ou ao que de fato construímos a partir deste convívio. É interessante que *Everyman* não consegue a redenção em vida, indo buscá-la após a morte com a ajuda das Boas Ações, fazendo com que esta Moralidade, do ponto de vista de uma aproximação às espécies teatrais, se mostre bem mais uma tragédia do que uma comédia.

As Moralidades, ou mesmo os Interlúdios Morais, apesar de seu conteúdo didático, não procuravam, como os Mistérios e Milagres, enfatizar o aspecto edificante de sua temática através do exemplo; na verdade, o propósito destas peças era mais ilustrativo, no sentido de mostrar as armadilhas preparadas pela personagem denominada Mau (Diabo) nas quais os menos precavidos poderiam cair. Tal situação proporcionava também a oportunidade de demonstrar a astúcia das forças do mal e a misericórdia de Deus e de seus emissários na recolocação do pecador no caminho do bem.

Conforme Glynne Wickham, o que podemos encontrar nestas representações é um tipo de peça mais profundamente preocupado com a questão ética, questão esta desenvolvida através de uma estrutura dramática que se assemelha a uma estratégia de guerra.

⁷² “Go into the eternal fire, ye cursed one”.

⁷³ John GASSNER, *Medieval and Tudor Drama*, p.230.

Structured as combats, these plays were far more deeply concerned with argument and debate than with narrative or the portrayal of character. To be intelligible to popular and frequently illiterate audiences therefore, the arguments used had to be closely related to popular education.⁷⁴

As Moralidades podem ter partido do princípio de que todo o seu público era composto por pecadores necessitados de orientação, porém não há dúvida de que também foram feitas para o entretenimento. O humor estava sempre presente nestas encenações através das situações em que seus personagens se envolviam e dos diálogos que combinavam o sério com o engraçado.

Encontramo-las também no continente com excelentes representações realizadas (entre outros países) na França, Espanha e Portugal, país este no qual se destaca o genial Gil Vicente que, em seu *Auto da Barca do Inferno*, apresenta-nos personagens que, embora não sejam alegorias de vícios ou virtudes, são tipos sociais, personagens que simbolizam as diversas camadas da sociedade e que, numa suposta ingenuidade relativamente aos seus verdadeiros méritos, travam uma discussão com o *Diabo*, *Arrais do Inferno*, já que não se acreditam merecedores de adentrarem a Barca do Inferno. Observamos aqui um humor refinado e a mestria no uso da alegoria como enunciado de duplo sentido. São inúmeros os autos vicentinos que refletem os valores do mundo medieval, assim como o fizeram as Moralidades inglesas.

Por seu caráter alegórico, as peças de Moralidades conviveram bem com a Reforma Protestante inglesa, adentrando a Era Elisabetana e tendo seu lugar preservado inclusive no tempo em que Shakespeare era vivo. Contudo, uma nova forma de expressão teatral começou a ganhar força: o Interlúdio.

⁷⁴ Glynne WICKHAM, *The Medieval Theatre*, p.106.

2.3.5. O Interlúdio.

Em termos de definição e caracterização, o Interlúdio, como espécie do gênero teatral, é um tipo de representação encenada com o objetivo de entreter convidados e participantes, sobretudo nos eventos festivos da corte; no caso da Inglaterra, observamos que foi durante o reinado de Henrique VIII que esta forma de diversão começou a encontrar espaço. Ao que tudo indica, o Interlúdio é um desdobramento da farsa medieval, contendo cenas espirituosas e muitas vezes obscenas, debates dramáticos e uma linguagem bem humorada sem, contudo, deixar de apresentar algum tipo de ensinamento moral (por imagem ou contra-imagem). O Interlúdio Tudor tem sido analisado como uma forma dramática extremamente vigorosa.

A palavra *entyrludes* é anterior ao desenvolvimento dessas peças, havendo registros dela em textos de Robert Mannyng of Brunne (*Handlyng Synne*) e John Wycliff (*Treatise on Miriclis*) anteriores ao século XV.

Como forma dramática é inegável o fato de que tais peças foram se desenvolvendo durante o período dos Ciclos de Corpus Christi, dos Mistérios, Milagres e das peças de Moralidades, em dinâmica progressiva.

Sabe-se que as companhias de atores começaram a se formar e a se multiplicar a partir do século XV, mais notadamente a partir de 1450, havendo registro de pagamentos feitos a estes atores, que normalmente eram itinerantes, em termos de nomadismo urbano.

Os Interlúdios precisavam contar com uma razoável flexibilidade dramática, uma vez que poderiam ser apresentados em locais fechados, para um público mais sofisticado, como o da corte do rei; e também podiam ser encenados ao ar livre, com a participação de um público mais heterogêneo.

No verão, os atores de Interlúdios conseguiam arrecadar fundos para as apresentações em praças, feiras municipais ou outros logradouros públicos,

vendendo suas “entradas” de porta em porta ou passando uma caixa para coleta de contribuições ao final das encenações.

Eram peças que contavam geralmente com um número mais reduzido de papéis os quais poderiam ser representados por um número ainda menor de atores, já que havia a possibilidade de, em alguns casos, um ator representar mais de um papel. Estes atores precisavam estar sempre preparados para o tipo de receptividade que o público estivesse mais inclinado a dar; por isso, contando com a instabilidade de humor de sua audiência, muitas vezes os atores preparavam um texto apologético como introdução ou epílogo. É preciso lembrar também que estes semi-profissionais mantinham-se numa relação extremamente subserviente no que refere a seus empregadores e mesmo com relação à platéia. Eram extremamente versáteis, podendo permear suas apresentações com mímica, dança, música e acrobacias.

O rei Henrique VIII era grande apreciador dessas trupes teatrais, conquanto seu Parlamento definisse esta classe de pessoas (no *Statute Book*) como vagabundos e velhacos.

Embora tenha atingido o público pelo seu caráter festivo e de entretenimento, o Interlúdio invariavelmente buscava apresentar uma questão moral.

Conforme Glynne Wickham:

The method, however, could be serious or farcical, the difference depending as much on the sort of audiences whose attention the actors sought to secure as on the status of the actors themselves. Religious subject-matter was as legitimate as source-material as secular life, at least until the Reformation.⁷⁵

É através dos esforços destes atores que, ao longo do século XV e durante o século XVI, vamos observar uma gradual transição do amadorismo para o profissionalismo. Esta transição se deve, entre outras coisas, à experiência adquirida por estes atores quanto às expectativas da platéia; uma vez tendo

⁷⁵ Glynne WICKHAM, *The Medieval Theatre*, p. 173.

viajado e conhecido os gostos e costumes do público, foi ficando cada vez mais fácil identificar o que atraía mais a atenção, o que motivava o comparecimento às apresentações, enfim, as respostas e reações ao pequeno repertório de peças que eram repetidas periodicamente. Isso motivou tais profissionais a desenvolverem algumas técnicas de encenação facilitadas pela convicção de que certas respostas da audiência poderiam ser antecipadas, o que trazia um sentimento de controle sobre a própria encenação e sobre o público.

O aspecto econômico também influenciou o caráter profissionalizante desta arte, uma vez que se antes todos os aspectos da peça e da atuação eram definidos pelos comitês de clérigos ou pelas guildas, agora os atores precisavam gerenciar seus interesses de tal modo a proverem condições de sobrevivência para si e para sua arte. É claro que a ajuda de um mecena ou patrono era sempre bem vinda, quando não necessária, mas esta ajuda financeira não significava, no mais das vezes, qualquer interferência do ponto de vista artístico.

Os Interlúdios eram peças curtas, com normalmente um único ato cujo aspecto moral acabava ficando em segundo plano se considerarmos a espirtuosidade do argumento e do humor característicos de tais peças.

Um nome de destaque na dramaturgia dos Interlúdios é, inegavelmente, o de John Heywood (aprox. 1497-1578). Pouco se sabe sobre a vida deste homem, apenas que foi músico e cantor da corte de Henrique VIII, fazendo parte, portanto, do círculo de artistas da época. Heywood casou-se com a sobrinha de Thomas More e uma de suas filhas foi mãe do célebre poeta John Donne. Autor de vários Interlúdios, suas principais obras incluem: *The Play of the Weather* (1533), *The Play of Love* (1534), *A Dialogue concerning the Witty and the Witless* (1533) e *The Play Called the Four PP* (1544).

Embora John Heywood não tenha monopolizado o campo da composição de Interlúdios, os seis textos que restaram da obra deste dramaturgo revelam um mestre neste tipo de dramaturgia.

Sua obra mais destacada é a peça intitulada *The Play Called the Four PP*, peça que mescla sátira e bom humor, lembrando alguns personagens de Geoffrey Chaucer em seus *Canterbury Tales*.

Seus personagens são apresentados, cada um com a letra “P” significando quase que uma insígnia de suas habilidades ou características: um peregrino (**P**almer⁷⁶), que acredita ter alcançado a salvação de sua alma em razão de sua longa peregrinação de santuário em santuário; um vendedor de indulgências (**P**ardoner), que (lembrando Chaucer em “O conto do Vendedor de Indulgências”, com seu protagonista expondo sua prática de enganar as pessoas com uma bolsa de ossinhos de porco e lascas de madeira, vendidos como relíquias de santos), ganha a vida mascateando relíquias forjadas como o “dedão da Trindade” ou o “cócix de Pentecostes”; um boticário (**aP**othecary), a narrar suas curas fantásticas, também conhecido por enganar o povo com remédios extravagantes; e um mascate (**P**edlar), tão mentiroso que é nomeado o juiz do concurso de mentiras.

A seguir apresentamos, em caráter ilustrativo, alguns trechos de *The Play Called the Four PP*, de John Heywood.

No trecho inicial da peça, encontramos o peregrino (*Palmer*) se apresentando com seu currículo extenso de viajante a locais santos, declarando toda a compunção e o alívio que estas viagens proporcionaram.

Palmer:

Now God be here! Who keepeth this place?
Now, by my faith, I cry you mercy!
Of reason I must sue for grace,
My rudeness showeth me now so homely.
Whereof your pardon axed* and won, *asked
I sue you, as courtesy doth me bind,
To tell this which shall be begun
In order as may come best in mind.
I am a palmer*, as ye see, *pilgrim
Which of my life much part hath spent
In many a fair and far country,
As pilgrims do of good intent.
At Jerusalem have I been
Before Christ's blessed sepulture;

⁷⁶ Cf. John Gassner os peregrinos eram chamados de *palmer*s porque, ao visitarem os locais santos, levavam uma folha de palmeira como um sinal de que haviam estado ali.

The Mount of Calvary have I seen,
 A holy place, ye may be sure;
 To Josophat and Olivet
 On foot, God wot*, I went right bare, *knows
 Many a salt tear did I sweat
 Before this carcase could come there.
 Yet have I been at Rome also,
 And gone the stations all arow*, *one after another
 Saint Peter's shrine, and many mo* *more
 Than, If I told, all ye do know,
 Except that there be any such
 That hath been there and diligently
 Hath taken heed and marked much,
 Than can they speak as much as I.
 (...) ⁷⁷

O Peregrino (*Palmer*) afirma buscar o perdão de Deus por seus pecados mediante sua peregrinação, quando surge a figura do Vendedor de Indulgências (*Pardoner*) com o qual o Peregrino inicia um diálogo. O Vendedor começa a questionar a eficácia deste tipo de busca de salvação, já que existe um meio muito mais fácil: pela aquisição de relíquias de santos que ele está prestes a oferecer. O Peregrino reafirma sua convicção em sua prática dizendo que *Right seldom is it seen, or never, That truth and pardoners dwell together*⁷⁸, o que é prontamente respondido pelo Vendedor ao dizer que mente respaldado na sua autoridade (os vendedores de indulgência possuíam um documento fornecido pela igreja que os autorizavam a praticar as vendas de indulgências).

Apresentam-se os demais personagens, cada qual defendendo seu modo de vida e sua habilidade como sendo o melhor. Todos como que acreditam em sua interpretação da vida e fazem uma espécie de propaganda relativamente à correção de suas idéias.

O Mascate (*Pedlar*), por exemplo, está profundamente imbuído da certeza de que a riqueza é a mais eficaz forma de garantir a felicidade, uma vez que o amor das mulheres é facilmente comprado com presentes. O Boticário (*Pothecary*) argumenta dizendo que salvar a alma é preciso, mas quando todos ficam doentes é a ele que recorrem.

⁷⁷ John GASSNER, *Medieval and Tudor Drama*, pp. 232-233.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 235.

Na discussão, uns acusam os outros de mentirosos, garantindo que seus “produtos” ou “práticas” são definitivamente melhores, o que dá oportunidade para situações bastante divertidas. Diante desse impasse, é solicitado ao Mascate que julgue a questão. Fica estabelecido que a contenda será resolvida através de um concurso, ou aposta, que deverá avaliar quem conta a maior mentira, sendo seu vencedor considerado o mais capaz, o melhor na arte da persuasão. Nesta aposta o Peregrino sai vencedor porque utiliza a narrativa do Vendedor de Indulgência para elaborar sua mentira dizendo que “em toda sua vida de peregrinação jamais havia conhecido uma mulher impaciente”.

Ao final da peça a última fala cabe ao Peregrino que, reafirmando seu louvor a Deus e à Igreja como único caminho para a salvação, diz:

Palmer:

Then to our reason God give us His grace,
That we may follow with faith so firmly
His commandments that we may purchase
His love, and so consequently
To believe his Church fast and faithfully;
So that we may, according to his promise,
Be kept out of error in any wise.
And all that hath 'scaped us here by negligence,
We clearly revoke and forsake it.
To pass the time in this without offence
Was the cause why the maker did make it;
And so we humbly beseech you take it;
Beseeching Our Lord so prosper you all
In the faith of his Church Universal!⁷⁹

Os Interlúdios representaram uma espécie de ponte que ligou o teatro caracteristicamente medieval à dramaturgia da Era Elisabetana, ficando clara a influência exercida por este teatro aparentemente simples (o medieval) na consolidação de um tempo que fez da arte teatral um de seus meios mais fecundos de expressão (o Renascimento inglês).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 262.

CAPÍTULO 3

AS *EPISTEMES* RENASCENTISTA E A RENASCENTISTA INGLESA.

Como já tem sido demonstrado ao longo deste trabalho, abordar, dentro da presente proposta, um tema como o do teatro elisabetano exige uma série de contextualizações para que não corramos o risco de incorrer numa leitura sem a profundidade que objetivamos. Sendo assim, antes de nos atermos à especificidade do fenômeno em foco, faz-se necessária uma reflexão acerca do período histórico que ensejou uma tão rica expressão artística na Inglaterra.

É preciso sempre tomar como ponto de partida o fato de que a história, ainda que se apresente para nós a partir dos conteúdos didatizados e, portanto, demarcados mais ou menos precisamente por linhas rupturais que determinam suas épocas, tem sua trama marcada por uma continuidade que nos permite observar fluidez mesmo nos momentos em que seus paradigmas começam a se mostrar insuficientes. Sendo assim, pode-se observar uma nova cosmovisão, ou um movimento renovador como o do chamado “Renascimento Carolíngio”, dentro do próprio seio da Idade Média. Tampouco podemos afirmar o Renascimento como um fenômeno único, localizado tão somente na Europa Ocidental. O historiador Arnold Toynbee nos oferece indicações, em seus estudos, de vestígios

do que chamamos de Renascimento fora da Europa Ocidental, em Bizâncio, no mundo islâmico, e no extremo Oriente⁸⁰.

Pretendemos iniciar nossas reflexões buscando compreender alguns elementos responsáveis pela formação da *episteme* renascentista em termos mais gerais (neste caso considerando a Europa Ocidental) para, aí sim, concentrarmos numa leitura desta *episteme* no contexto inglês, com suas realidades específicas e grandemente responsáveis pela formação de um teatro igualmente singular.

O presente capítulo deve ser compreendido no seu papel de preparador para os dois últimos que se seguem, conquanto, a nosso ver, mantenha sua importância dentro da globalidade deste escrito.

A historiadora Edith Sichel escreve, em sua obra sobre o Renascimento:

O grande quadro de Adão recém-criado, pintado por Miguel Ângelo no teto da Capela Sixtina, pode ser tomado como um símbolo do Renascimento, do tempo em que o homem foi, na verdade, recriado mais glorioso do que antes, com o corpo desnudo e sem pejo, o braço vigoroso, não enfraquecido pelo jejum, estendido para a vida e para a luz.⁸¹

O trecho acima contradiz Régine Pernoud em seu já mencionado livro *O Mito da Idade Média*, naquilo que ela afirma ter sido a Idade Média um período criativo e não obscuro. Porém, O Renascimento se coloca no panorama da história como um período de revoluções em âmbito antropo-cosmológico e econômico-social; é mais um movimento de reafirmação do Homem como “centro do significado da História” (antropocentrismo). Ainda que tenhamos observado, no capítulo anterior, a força de um teatro popular na Idade Média, este se encontrava limitado em termos temáticos e fortemente predestinado a servir de veículo para todo um ideal de vida extremamente acorrentado aos dogmas da igreja. Eis o início da diferenciação do Renascimento.

⁸⁰ Apud. Peter BURKE. *El Renacimiento*, p. 13.

⁸¹ Edith SICHEL, *O Renascimento*, p. 7.

O Renascimento é sempre analisado sob uma brisa reconfortadora de renovação e libertação, talvez por motivo de sua posição oposta aos rigores interpretativos do período medieval.

Livre das amarras da transcendência, mas ainda limitado na sua capacidade de conhecer, esse homem tem como atitude inaugural a euforia de um cego que de repente vê. Seu olhar se debruça sobre tudo, aumentando sua curiosidade e seu excitação. Na ânsia de dar conta desse novo mundo, o homem narra-o de forma disparatada, como se fosse um caleidoscópio. Aos poucos vai dominando a sua euforia, sem entretanto perder a alegria. A vontade de conhecer é um sentimento que, a partir daí, não mais se separa do homem.⁸²

É nosso objetivo, no presente momento da pesquisa, buscar consubstanciar as razões históricas e culturais para o surgimento de uma nova forma de compreender o mundo e o homem, para, assim, formarmos os alicerces interpretativos para o fenômeno teatral no contexto inglês.

3.1. A *episteme* renascentista: prováveis causas da emergência de uma nova cosmovisão.

Na proposta de Michel Foucault, os códigos fundamentais da cultura são aqueles que regem as manifestações humanas em seus aspectos de linguagem, trocas, técnicas, valores e esquemas perceptivos, de tal forma a determinar o que Foucault chama de ordens empíricas. As interpretações que visam a justificar ou explicar estas manifestações compreendem os aspectos filosóficos e científicos, sendo que, entre estas extremidades do pensamento humano, a saber, entre as ordens empíricas e as teorias filosóficas e científicas, encontra-se um espaço intermediário, de mais difícil acesso, em virtude de sua pouca transparência. É exatamente aí que, num movimento de distanciamento insensível às ordens empíricas, se dá uma espécie de libertação com relação a elas, realizando-se a

⁸² Francisco FALCON e Antonio E. RODRIGUES, *A formação do mundo moderno*, p. 99.

constatação da possibilidade de outras, talvez até melhores, formas de resposta ao mundo e à vida.

Nas palavras de Foucault:

... de tal sorte que se encontre diante do fato bruto de que há, sob suas ordens espontâneas, coisas que são em si mesmas ordenáveis, que pertencem a uma certa ordem muda, em suma, que *há* ordem. Como se, libertando-se por uma parte de seus grilhões lingüísticos, perceptivos, práticos, a cultura aplicasse sobre estes um segundo grilhão que os neutralizasse, que, duplicando-os, os fizesse aparecer ao mesmo tempo que os excluísse e, no mesmo movimento, se achasse diante do ser bruto da ordem. É em nome dessa ordem que os códigos da linguagem, da percepção, da prática são criticados e parcialmente invalidados.⁸³

Assim, temos o início da emergência de algo novo, que, por sua vez estará sempre sujeito a este movimento dialético que forma a própria história.

Foucault, ao discorrer sobre a fascinação do homem a respeito do mundo, elabora o que denominou de *quatro similitudes* – *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *jogo de simpatias*, presentes entre os fatores que mobilizam e articulam o pensamento do homem renascentista até mais ou menos o século XVI.

A idéia de representação, “teatro da vida ou espelho do mundo”, estabelece um nexo de comparação entre o homem e o mundo (material e transcendental), exercendo a linguagem papel de fundamento.

De forma mais esquemática, *convenientia* seria o emparelhamento ou aproximação gradativa daquilo cujas extremidades se tocam e “convenientemente” se misturam. Segundo Foucault, corpo e alma são duas vezes convenientes porque “foi preciso que o pecado tivesse tornado a alma espessa, pesada e terrestre, para que Deus a colocasse nas entranhas da matéria” (...) “Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros”⁸⁴. A *aemulatio* seria a conveniência que atua à distância, sem se vincular à lei do espaço; assim ocorre uma reduplicação em espelho; seria aquilo com que se depara e descobre a possibilidade de novos conhecimentos. Há uma correspondência entre coisas

⁸³ Michel FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, p. xvi-xvii.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 25.

dispersas sem se perder tudo o que têm e notando, aos poucos, com o tempo, outras correspondências. “O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e, talvez, será novamente envolvido por duplicação que tem o poder de prosseguir ao infinito.”⁸⁵

A *analogia* é uma similitude de grande poder, em razão de atuar nas semelhanças mais sutis das relações, que busca a combinação entre *convenientia* e *aemulatio*; trata-se de um espaço de irradiação que envolve o homem e que o permite também transmitir as semelhanças que recebe do mundo.

Finalmente, o *jogo de simpatias* atua livremente nas profundezas do mundo:

Ela é princípio de mobilidade: atrai o que é pesado para o peso do solo e o que é leve para o éter sem peso; impele as raízes para a água e faz girar com a curva do sol a grande flor amarela do girassol. Mais ainda, atraindo as coisas umas às outras por um movimento exterior e visível, suscita em segredo um movimento interior...⁸⁶

É por meio deste processo que observamos, no Renascimento, o caminhar para um tipo de visão do mundo que buscava, por meio do exposto acima, a interpretação da realidade; visava à crítica, ao comentário, à explicação.

As possíveis causas históricas para um movimento em direção do novo encontram-se diluídas numa série de acontecimentos de diversas ordens, os quais passaremos a analisar, ainda que não aprofundadamente, de tal forma a logarmos esboçar o cenário histórico/cultural do Renascimento.

Ao final da Idade Média, notadamente entre os séculos XIV e XV, a visão social do homem do campo, com sua aversão a inovações e apego à religiosidade (o que se evidenciava como um modo eclesial de controle social), é paulatinamente substituída, sob a influência da formação das cidades, por uma paixão pela mudança e pela adoção de uma filosofia baseada em novas condições materiais; trata-se do liberalismo como forma de desenvolvimento econômico e nova filosofia social.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

O longo processo de consolidação da filosofia do liberalismo foi gerado pelo surgimento de uma nova sociedade econômica, fundamentada não tanto mais nos modelos restritivos do feudalismo, mas numa ordem sócio-econômica baseada na visão capitalista que começou a se infiltrar no espírito dos homens, com a Revolução Comercial, sugerindo que o acúmulo de riqueza deveria fazer parte da atividade e preocupação humanas, contrariando o ponto de vista medieval de que tal prática seria espúria e pecaminosa.

Em seu livro sobre o liberalismo europeu, Harold Laski explica que, ao longo da Idade Média, pelo prevalecimento de um ideal de vida mais voltado à idéia de purificação e salvação da alma, o acúmulo de riqueza era totalmente incompatível com este fim, por não se justificar. A riqueza era entendida como algo destinado ao bem social e não individual. Aos poucos este espírito foi desaparecendo, dando lugar a um conceito mais individualista, sobretudo a partir do afrouxamento dos rigores medievais de sanção divina. Um espírito mais utilitário começa a se formar; a riqueza passa a ser apreciada, ocupando, aos poucos, posição central, sobretudo a partir do século XVI.

O próprio Laski adverte-nos:

Devemo-nos precaver da noção de que esse espírito capitalista era novo no sentido de que os homens viessem, subitamente, no final da Idade Média, a ser aquisitivos pela primeira vez. A busca de lucro é tão antiga quanto a própria história documentada. O que é novo, isso sim, é o aparecimento de uma filosofia que argumenta ser o bem-estar social mais facilmente assegurado pela concessão ao indivíduo da maior iniciativa de ação possível.⁸⁷

Como se vê, as imposições históricas de uma transformação epistêmica é algo que vai se formando de modo razoavelmente inconsciente, até que possamos observar de maneira mais clara seus motivos e fins.

A própria Reforma ajudou a consolidar os preceitos do liberalismo; algo de que falaremos mais adiante.

⁸⁷ Harold LASKI, *O liberalismo europeu*, p. 20.

Na teia histórica, vemos alguns pontos de irradiação a colocarem sob questionamento as chamadas *ordens empíricas*, os quais passaremos a mencionar. As possibilidades novas, trazidas pelos descobrimentos marítimos provocaram profundas alterações tanto na vida econômica quanto no imaginário popular que, diante da grandeza de perspectivas de um mundo muito maior do que a estreita realidade dos feudos medievais, se vê motivado a querer saber mais a respeito desta imensidão. O Velho Continente começava a enamorar-se das possibilidades existentes além das distâncias do mar.

Acrescente-se a isso as novas descobertas, sobretudo duas invenções práticas que vieram a facilitar a orientação do homem e suas lutas por novos domínios materiais: a bússola e a pólvora. Pelo menos para a Europa, estes novos recursos prestaram sua valiosa contribuição.

Do ponto de vista cultural, a tomada de Constantinopla em 1453, a partir da qual se iniciaram pilhagens de manuscritos, esculturas e outras heranças da Antigüidade Clássica, levou à curiosidade dos estudiosos com relação à arte, à filosofia, ao modo de vida de gregos e latinos. Fique claro que a Idade Média foi grande responsável pela preservação e estudo de importante parte do legado da Antigüidade Clássica, assim como os árabes (no século VIII e seguintes) foram importantes tradutores e divulgadores de tal legado; o que destacamos, agora, é esta curiosidade relativamente à visão de mundo e expressão artística do período clássico.

A isso acrescentamos uma invenção decisiva para a difusão cultural, que significou uma revolução para os tempos modernos: a prensa de 'tipos móveis', idealizada e realizada por Gutenberg (Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg, inventor alemão, 1390-1468), e sobre a qual já nos referimos no primeiro capítulo deste trabalho. O advento da imprensa também significou um abalo para a igreja, já que na fase do manuscrito a posse e duplicação de livros eram reservadas, sobretudo, à igreja. Agora, diante da possibilidade de uma divulgação sem controle de idéias, o livro passa a ser uma ameaça ao *establishment*.

O homem típico é o novo mercador, o novo administrador, o novo explorador, o aventureiro de novas idéias e pensamentos. Todos eles, por assim dizer, experimentam-se a si próprios; ofendem-se com quem possa querer interferir nessa experiência. Portanto, começaram por contestar os dogmas cuja inferência era o direito de limitar nos homens aquele comportamento que a experiência sugeria ser o mais propício à obtenção de maiores vantagens. Quando essa atitude se difundiu, a teologia perdeu a sua autoconfiança.⁸⁸

Considerando as perspectivas que se abriram a partir do advento da imprensa, há quem diga que (talvez com excesso), se não fosse pela invenção de Gutenberg, o Renascimento provavelmente não teria acontecido.

Se a imprensa representou uma ameaça para as pretensões de controle por parte da igreja, ao final da Idade Média já se observa certa resistência ante os rigores escolásticos. As noções de necessidade e de liberdade passam por transformações que, aos poucos, vão dando lugar a um posicionamento mais autônomo e independente dos laços mobilizadores de uma fé cerceadora como aquela vivida no auge da Idade Média.

O filósofo alemão Ernst Cassirer, em livro intitulado *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*, dedica um capítulo ao tema da liberdade e da necessidade no qual, embora focalizando, sobretudo, o desenrolar da filosofia renascentista italiana, oferece-nos importantes e elucidativas ponderações acerca da conformação de uma nova *episteme* no âmbito europeu mais geral.

Na busca de uma compreensão da relação entre o homem e seu mundo e entre Deus e o homem, a criação, no sentido que normalmente atribuímos a ela, é algo, em si, limitador; mas, considera-se agora a existência de uma esfera no interior da qual há um grau de liberdade que permite ao homem expressar suas vontades e dar vazão ao seu poder de realização. Porém, o homem transcende sua própria realidade finita, rompe as limitações que a natureza lhe impõe e busca viver e agir não exclusivamente a partir do que é ditado pela realidade na qual está mergulhado. É um ser auto-transcendente.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 52.

A questão da liberdade está imbricada na questão do conhecimento, “Pois a espontaneidade e a produtividade do conhecimento são o que, em última análise, selam a convicção acerca da liberdade e da força criativa do homem”⁸⁹.

O conhecimento de si e o conhecimento do mundo são processos aparentemente opostos, mas que, na verdade, se complementam, uma vez que o homem só consegue se encontrar plenamente na medida em que se integra em seu mundo.

Diante disso, outro aspecto que não deve ser negligenciado é aquele que se evidencia por meio dos resultados de uma ciência que, neste momento de forma ainda incipiente, começa a tornar possível um domínio cada vez mais notável da natureza, o que traz um senso de confiança nas possibilidades e nos poderes da razão. Mais uma vez Harold Laski nos traz importantes contribuições, desta vez ressaltando a figura do inglês Francis Bacon como grande motivador do novo pensamento:

Nele [Bacon] se expressou, mais magistralmente do que em qualquer outra figura do seu tempo, a compreensão, primeiro, de que um novo mundo nascera e, segundo, de que a ciência dera ao homem os meios para tornar-se o senhor do universo. Os descobrimentos, diz-nos ele, “mudaram a face e o estado de coisas do mundo inteiro”. Todo ele era desprezo pela “erudição degenerada” dos escolásticos, que “de uma quantidade ínfima de matéria e uma agitação infinita de espírito engenhoso, teceram para nós laboriosas teias de erudição que jazem, inertes, em seus livros... sem substância nem proveito”. O que Bacon defende é o experimentalismo, a investigação cooperativa da natureza, o abandono de preconceitos, o estabelecimento dos métodos corretos de inquérito.⁹⁰

O cenário, como até aqui pudemos observar, é de luta por emancipação e expressão, algo observável num outro fator marcante do período: o estabelecimento de, sobretudo na Inglaterra, um forte nacionalismo motivador da busca por demarcações culturais evidenciadas pela paixão pelo vernáculo.

Se na Antigüidade Clássica a linguagem exercia o papel de “representar o pensamento” no sentido estrito de representação, o Renascimento se coloca

⁸⁹ Ernst CASSIRER, *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, p. 201.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 56.

diante do “fato bruto de que havia linguagem” (representação do pensamento) assim como da existência de uma segunda linguagem: aquela que se presta à interpretação, à explicação, ao comentário do mundo – uma metalinguagem.

Conquanto o latim houvesse predominado como língua culta e “respeitável” por quase todo o segmento civilizatório da Idade Média, os maiores intelectuais do Renascimento iniciaram um movimento em favor da expressão peculiar, ou seja, de passar-se a produzir literatura na língua de cada país. No caso da Inglaterra, o Renascimento é o período de consolidação do que chamamos de inglês moderno, e aí encontramos a arte, sobretudo o teatro, a serviço do estabelecimento de uma linguagem, em certo sentido nova e promotora de novas possibilidades de pensamento e expressão.

3.2. A reforma protestante: política e religião.

Religião e política são dois elementos que quase sempre se apresentaram entrelaçados ao longo da história do homem, variando apenas em características e força. Se a religiosidade e o controle exercido pela igreja foram determinantes para a compreensão da Idade Média, ao longo da formação desta nova mentalidade renascentista, sobretudo a inglesa, os domínios da religião continuam fortemente ligados ao pensar e ao fazer do homem.

Já no século XIV, o Vendedor de Indulgências, personagem fictícia de Geoffrey Chaucer (bem como outras personagens representantes da igreja medieval inglesa), expõe aos seus companheiros, de forma aberta e clara, sua prática de engodos e ludíbrios (fiando-se na impunidade atribuída à sua posição), a caminho do santuário de Canterbury. Aqui observamos uma espécie de licença literária, permitindo (como num jogo de espelhos) o riso diante das próprias crenças e imperfeições. Trata-se de um conto que expõe a engenhosidade de mentes interesseiras que exploravam a ingenuidade das pessoas visando ao lucro

próprio sob a permissão de uma igreja igualmente calculista e controladora. O medo do pecado e a vontade de “comprar” um lugar no céu eram o filão de ouro para tais “tipos” medievais. Mentalidade esta oriunda da mudança de valores operada pela Revolução Comercial.

Vejamos alguns trechos ilustrativos em que a personagem explica como realiza seu ofício:

Em primeiro lugar, declaro de onde venho; depois, apresento, uma por uma, todas as minhas bulas. Antes de qualquer coisa, porém, mostro o selo papal em minha licença, para garantir-me a integridade física e para que nenhum petulante, padre ou noviço, venha perturbar-me no santo trabalho de Cristo.

(...)

Finalmente, exponho as minhas longas caixas de cristal abarrotadas de trapos e ossos... São relíquias, percebem logo os fiéis. Entre elas mostro, revestida de latão, uma omoplata de carneiro que pertencera a um santo patriarca hebreu.

(...)

Meus bons amigos e amigas, tenho, porém, que fazer-lhe uma advertência: se alguém nesta igreja cometeu algum pecado tão horrível que se envergonha de confessá-lo, ou se alguma mulher, jovem ou velha, pôs chifres no marido, é bom que saiba que não tem permissão e não está em estado de graça para oferecer donativos às relíquias aqui expostas. Mas quem não estiver contaminado por essas mazelas que se aproxime, e, em nome de Deus, faça a sua oferta, que eu o absolverei com a autoridade que esta bula me concede.

Ano após ano, graças a essa artimanha, já devo ter ganhado por volta de cem marcos, desde que passei a vender indulgências.

(...)

A minha prática toda é contra a avareza e outras maldições do mesmo tipo, para ensinar os fiéis a serem generosos com o seu dinheiro, - generosos principalmente para comigo. Afinal, meu interesse não é castigar os seus pecados, mas obter lucros.⁹¹

Vê-se a deliciosa naturalidade com que Chaucer expõe, fazendo sua crítica, os males de uma igreja que, ao menos aos olhos dos mais esclarecidos, já se mostrava corrupta em suas práticas.

Se os ideais de Chaucer se dirigiam mais a um objetivo de expressão literária do que a um ideal de reformar a igreja de seu tempo, outros nomes como

⁹¹ Geoffrey CHAUCER. *Os contos de Cantuária*, pp. 242-243.

o de John Wycliffe, que declaradamente rejeitava os sacramentos e lançava críticas bastante fortes à hierarquia da igreja, e John Huss, com sua audaciosa afirmação de que um padre pecador não era um sacerdote autêntico, criticando, igualmente, a hierarquia eclesiástica com suas práticas questionáveis; levaram adiante o desejo de mudar os rumos da religiosidade instituída.

A Reforma Protestante, sob os ideais de Lutero e Calvino, dentre outros, adentrou o território inglês de forma decisiva não só para as questões políticas, como também para as artes – sobretudo no tocante à definição de uma nova forma de teatro.

Enquanto países como a Alemanha enfrentavam as turbulências resultantes das 95 teses de Lutero, a dinastia Tudor enfrentava um problema cuja solução iria afetar a posição da Inglaterra relativamente à Igreja de Roma.

Henrique VIII, casado com a espanhola católica Catarina de Aragão, tinha apenas uma filha, fruto desta união que, ao que tudo indicava, não produziria um herdeiro varão. Diante disso, o soberano inglês solicita ao papa que lhe conceda o divórcio. Entre as alegações de Henrique VIII estava o fato de que Catarina, antes de se casar com ele, havia sido esposa, durante alguns meses, de seu irmão mais velho, Arthur. Quando o príncipe Arthur morreu, ainda muito jovem, Catarina alegou que a união não havia sido consumada e, sendo assim, o primeiro casamento poderia ser invalidado. Nestas bases, Henrique casa-se com Catarina. Anos mais tarde, Henrique VIII alega que Catarina havia sido, de fato, esposa de seu irmão (ou seja, o casamento havia sido consumado) e, assim, seu casamento com ela não poderia ser abençoado por Deus, já que o primeiro fora anulado com base numa mentira.

O papa não concedeu o divórcio, incentivado pelos argumentos de um primo de Catarina, Carlos V – Imperador do Sacro Império –, que levavam em conta interesses políticos.

Esta situação só veio acrescentar mais elementos à convicção de que o poder da Igreja era um empecilho para o fortalecimento do absolutismo da dinastia Tudor. Assim como em outros países, a Igreja Católica exercia o monopólio do

que chamavam de comércio da graça divina, bem como era uma grande proprietária de terras, cujas riquezas incomodavam a muitos; junte-se a isso o fato de que esta igreja estava associada à maior inimiga da Inglaterra daquela época: a Espanha.

Henrique VIII rompe as relações com a Igreja de Roma e inicia um processo de reforma da igreja na Inglaterra, para a qual seria o chefe supremo.

Se o teatro medieval se desenvolveu tomando por base os dogmas da igreja romana, agora os ciclos de mistérios, os milagres e as moralidades aos poucos irão se submeter às novas leis da igreja anglicana que, entre outras coisas, não se coadunarão mais com uma manifestação popular tão vinculada aos rituais católicos.

A ascensão de uma igreja reformada, ainda que sem esta intenção direta, acabou ajudando o desenvolvimento de uma filosofia liberal, já que se pautava pela emancipação do indivíduo. Mas, embora a noção de riqueza tenha mudado no período de transição da Idade Média para o Renascimento, os reformistas ingleses sempre se mantiveram cautelosos quanto a isso. “Cada um deles viu o mesmo que S. Tomás de Aquino vira: um plano divino no universo que conclamava o indivíduo a ocupar o seu lugar especial na economia das coisas e o advertia dos perigos de ambicionar vôos mais altos.”⁹²

Ao que os fatos nos mostram, o ponto culminante da Reforma inglesa se baseou mais numa convicção político-econômica do que propriamente religiosa ou espiritual, o que não nos habilita a afirmar que as certezas relativas à fé já não tivessem sido muito abaladas pelas práticas de uma igreja controladora. Novos questionamentos a respeito da própria fé se mostravam aqui e ali, consciente e inconscientemente como uma força empurrando a história para um momento de crise, para o preenchimento desta região intermediária entre as ordens empíricas e o pensamento científico-filosófico com elementos que conduzissem a busca de uma nova forma de resposta à vida material e espiritual.

⁹² Harold Laski, *O liberalismo europeu*, p. 25.

A Reforma inglesa, em resumo, fez três coisas. Aboliu a jurisdição papal; aliviou o povo de uma angustiada massa de tributos eclesiásticos, largamente abusivos e conducentes a uma vasta corrupção clerical; e transferiu um grande volume de propriedades das mãos do clero para o domínio secular.⁹³

Em 1538, Henrique VIII começa o processo de Dissolução dos Monastérios, vendendo as terras do clero por valores baixos, já que precisava de dinheiro em caixa. Isso acabou beneficiando mais aqueles que compraram essas terras do que propriamente a coroa. A Inglaterra passa a viver sob as imposições de uma religião recém estabelecida que, embora buscasse se enquadrar nos princípios da reforma protestante, manteve alguma flexibilidade em termos de adequação à realidade inglesa, o que levou à crítica daqueles que defendiam mais rigor e radicalismo nestas mudanças.

A chamada *The Church of England* passou por períodos de crise, quando a soberana Maria I (historicamente apelidada de *Bloody Mary*, já que promoveu uma verdadeira perseguição aos protestantes), tentou, no tempo de seu curto reinado, restituir a fé católica na Inglaterra; mas, quando Elizabeth I ascende ao trono inglês, temos a reafirmação da Reforma nos moldes do que seu pai havia iniciado, e o gradativo fortalecimento da Igreja Anglicana.

Neste contexto, o puritanismo não era uma religião separada, mas uma atitude calvinista dentro da Igreja Anglicana, reivindicando mais radicalismo ante as propostas de uma renovação da fé.

Não era proibido ou considerado crime ser católico, porém foi instituída uma multa para os denominados não-conformistas que se recusassem a comparecer aos cultos protestantes. Se não era proibido ser católico, ser um padre católico na Inglaterra ou manter práticas do culto católico era considerado ilegal.

Um fato curioso é a publicação de um mandado judicial do Papa, em 1570, considerando os seguidores ingleses do catolicismo absolvidos da lealdade à rainha, já que esta era tida como uma herege, sendo que qualquer um que

⁹³ *Ibidem*, p. 28.

atentasse contra sua vida estaria previamente absolvido do pecado do assassinato.

Tal sentimento de *renovatio*, na origem contido na esfera da pura espiritualidade, acaba por envolver todas as dimensões da vida do homem. No plano doutrinal, o princípio do “livre exame” e da “salvação apenas pela fé” abala os pilares da doutrina católica que fazem da Igreja o elemento de mediação na relação entre o homem e Deus e de garantia da graça divina mediante os sacramentos. No plano social, é superada a distinção de origem medieval entre clero e laicato, entre ação religiosa e ação civil, fazendo do mundo terreno o lugar em que se realiza a obra de Deus.⁹⁴

Este cenário de turbulência no plano da fé, gerando profundas alterações em termos políticos e sociais, veio a se refletir nos destinos da arte teatral inglesa, ainda que de forma gradual. O declínio do teatro medieval leva praticamente um século até atingir o seu esgotamento.

A cidade de Stratford upon Avon, até quinze anos antes do nascimento de William Shakespeare, era um domínio feudal; uma cidade que vivia ainda sob forte ambiente medieval, com uma importante guilda religiosa laica atuando na organização da sociedade em termos culturais e sócio-econômicos (Guilda da Santa Cruz). Portanto, até o século XVI, a vida religiosa da cidade ainda não havia sido perturbada, até que, com a reforma protestante, a guilda é dissolvida e suas terras confiscadas, o que provocou, no ano de 1547, a quase falência do governo da cidade.

Alguns anos depois, a cidade começa a se reerguer através do estabelecimento da Corporação de Stratford, época em que Mary Tudor, agora como rainha da Inglaterra, reinstalou o catolicismo promovendo uma série de julgamentos de heresias; Stratford, a cidade tranqüila às margens do rio Avon, é palco de um círculo de fogueiras de mártires que se estendeu por várias outras cidades inglesas. Foi um período de intenso abalo, em que as pessoas já não se sentiam seguras quanto a sua própria fé e viviam sob o jugo de imposições levadas às últimas conseqüências.

⁹⁴ Franco CAMBI, *História da Pedagogia*, p. 247.

Com a ascensão de Elizabeth I ao trono inglês e a reafirmação da Reforma na igreja da Inglaterra, os rumos da expressão teatral começam a tomar outros direcionamentos.

No ano de 1567, a rainha Elizabeth I pôde assistir a quatro peças do ciclo de Coventry, ao que tudo indica, apresentadas em palcos fixos com a audiência se deslocando de um palco para o outro. Nove anos mais tarde os ciclos, que já se apresentavam em franco declínio, são diretamente afetados pela aprovação de leis proibindo representações de Cristo ou de Deus nos palcos por significarem idolatria. Sendo assim, tais ciclos, que já não possuíam mais a força de outros tempos, são drasticamente interrompidos, os registros de tais peças, mantidos pelas paróquias e pelas guildas, são, em sua maior parte, destruídos, razão pela qual resta hoje um número bastante reduzido deles que sobreviveram a esse “massacre cultural”. Lastimavelmente, a Reforma na Inglaterra (e não só lá) acabou causando danos irreparáveis, em termos culturais, com a dissolução dos monastérios e conseqüente destruição de templos, igrejas, obras de arte e documentos importantes.

3.3. A realidade cultural na Inglaterra do século XVI.

Não é difícil imaginar quão grande foi o abalo cultural provocado pela Reforma Protestante na Inglaterra, bem como o quanto este novo interesse pelo indivíduo, por seu comportamento e caráter, esta *curiosidade faustiana* que foi se estabelecendo neste início de Idade Moderna, significaram alterações na realidade mais ampla do ser humano.

O Renascimento se deu de forma tardia na Inglaterra. Enquanto observamos a Itália do século XIV já evidenciando o raiar de um novo momento histórico, na Inglaterra é comumente aceito o fato de que o Renascimento só veio a se configurar no século XVI.

Foi um período em que a Europa Ocidental viu crescer um forte nacionalismo e, na Inglaterra, este sentimento só veio a aumentar sob o reinado de Elizabeth I, principalmente após esta soberana ter derrotado a “invencível” Armada espanhola.

Observamos, no panorama cultural inglês do século XVI, a expansão e o desenvolvimento das instituições de ensino, graças aos novos interesses intelectuais e ao gradual aumento de possibilidades proporcionadas pelo advento, ainda que progressivo, da imprensa.

As primeiras escolas inglesas datam do final do século VI e eram totalmente vinculadas à Igreja, tanto fisicamente quanto em termos de objetivos, já que se prestavam ao treinamento de sacerdotes no tocante às práticas e aos estudos religiosos. É possível ter-se uma noção do funcionamento deste tipo de educação através da obra do Venerable Bede, monge do século VIII, especialmente em seu texto *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*; obra escrita em latim e posteriormente traduzida para o *Old English* pelo rei Alfredo de Wessex.

Ao longo da Idade Média, vemos que a instrução se dirigia sempre para fins religiosos.

Passados os períodos de turbulência, marcados pela invasão dos *vikings* da Dinamarca e a Conquista Normanda de 1066, observa-se uma fase de formação cultural submetida às imposições de tais acontecimentos em termos de assimilação de muitos aspectos culturais destes povos invasores e conquistadores.

Entre 1100 e 1500 é possível vislumbrar um movimento mais abrangente em direção ao fortalecimento dos propósitos educacionais. Temos o surgimento de importantes universidades como as de Oxford e Cambridge.

As chamadas *Seven Liberal Arts* (o *trivium*: gramática, retórica e dialética; e o *quadrivium*: música, aritmética, geometria e astronomia), que em termos conceituais datam do século V aproximadamente, começam a se desenvolver agora com mais adequação, a partir da disponibilização de um novo material para o aprendizado.

Segundo o site de Derek Gilliard – “Education in England”, há três fatores que determinaram a diminuição do controle da igreja sobre a educação:

- first, the development of philosophy, medicine and law, together with the needs of a developing secular society, removed parts of the curriculum from church supervision;
- second, the new universities were determined to be independent 'corporate learned bodies deciding their own conditions for granting degrees and hence licenses to teach';
- and third, by the end of the 15th century the network of grammar and song schools had been joined by a number of 'independent' schools. (Independent, that is, from the church. Nowadays the term indicates independence from the state). These were open to 'ruling class boys' who paid fees, and to 'poor and needy scholars, of good character and well-conditioned'.⁹⁵

De qualquer forma, o acesso à instrução ainda era dirigido às classes mais privilegiadas e ao clero, sendo que o índice de analfabetismo entre a população geral era enorme no século XVI. Após a Reforma protestante houve um processo de reorganização das escolas, sobretudo no que diz respeito à mudança em termos gerenciais: as novas *Grammar Schools* passam a ser, em sua maioria, fundações particulares supervisionadas pela igreja e pelo Estado.

Em termos práticos houve pouca mudança curricular, com a manutenção dos mesmos rigores e limitações anteriores.

A expansão do comércio fez surgir um outro tipo de escola: as *Writing Schools*, dirigidas ao suprimento de necessidades relacionadas a uma sociedade mais complexa em termos administrativos.

Contudo, Williams (1965), citado no site *Education in England* pondera que:

...the effect (or lack of it) of the Renaissance on English education, he argues that:

'The main educational theories of the Renaissance, in particular the ideal of the scholar-courtier, had had little effect on English institutions, and indeed had the paradoxical effect of reducing the status of schools as such, and setting the alternative pattern, drawing in part on the chivalric tradition, of education at home through a private tutor: a preference, in many families, which lasted well into the 19th century.'⁹⁶

⁹⁵ Derek GILLIARD, “Education in England”, <http://www.dg.dial.pipex.com/history/text01.shtml>

⁹⁶ *Ibidem*, <http://www.dg.dial.pipex.com/history/text01.shtml>

Como se pode notar a partir do exposto, a expressão artística popular continua acontecendo por meio da tradição oral. A literatura era produzida, sobretudo, pelos governantes e por aqueles que tinham condições de acesso à instrução clássica, o que se dava nas classes mais favorecidas em termos de riqueza. Acrescentando-se aqui um aspecto material: a precária produção de papel, dificultando espaços físicos para a escrita. A maioria dos autores importantes possuía títulos como os de: *lord*, *chancellor*, *sir*. Temos alguns exemplos com: Sir Thomas More, Sir Francis Bacon, Sir Philip Sidney, Sir Walter Raleigh, Sir Thomas Wyatt, e outros. O próprio Shakespeare, após alcançar sucesso na carreira teatral, foi nomeado primeiro *Lord Chamberlain's servant* e depois *King's servant*, juntamente com os homens de sua companhia teatral.

But it is not a literature by and for the governing class, it is also a literature in which class distinctions are literary distinctions. Tragedy, for example, is concerned only with the governing class, and usually with heads of states, with Lear, with Claudius and Hamlet, with Julius Caesar. The death of a salesman was not tragic. Even those few plays which modern historians of literature distinguish as "domestic tragedies", that is, as not primarily political, are nevertheless concerned with men of ancient honor and means, as in *A Yorkshire Tragedy*.⁹⁷

É interessante notar que, no texto das peças de teatro do período (Shakespeare principalmente), as personagens de classes superiores invariavelmente se expressavam por meio do verso (forma de linguagem mais elevada), enquanto que as de classes mais inferiores falavam em prosa.

Observa-se, portanto, um público geral mais apto a ouvir e ver, do que a ler as manifestações de arte, daí o forte apelo que o teatro exerceu neste contexto.

⁹⁷ J. V. CUNNINGHAM, *The Renaissance in England*, pp. xxiii-xxiv.

3.3.1. O Humanismo e as artes.

Se o movimento histórico propiciou, na conformação da nova *episteme* renascentista, uma gradativa mudança que reposicionou o homem como centro do significado da história, isso não significa dizer que a leitura da realidade, sobretudo a inglesa, tenha se baseado numa visão secular que não tivesse mantido fortes vínculos com a religiosidade e com a busca de sentido para o transcendente, para o misterioso.

A teoria de vida renascentista centrada no homem encontra fundamento na filosofia clássica, com sua preocupação em conhecer a natureza, agora sob novas perspectivas oferecidas pelas recentes descobertas e por uma ciência que força as portas do experimentalismo com vistas a aproximar seu objeto de estudo e retirar dele o maior número de explicações possíveis acerca de sua existência e dinâmica. Conhecer para controlar; controlar para viver melhor, em melhores condições, uma vida que pode traçar seus objetivos de felicidade neste mundo.

Dentre as possibilidades de definição do Humanismo temos que este se configura como:

Uma doutrina, conjunto de atitudes ou modo de vida centralizado em interesses ou valores humanos: como a. uma filosofia que rejeita o supernaturalismo, considera o homem um objeto natural e afirma a dignidade e o valor essenciais do homem, bem como a sua capacidade de auto-realização através do uso da razão e do método científico [...] b. freqüentemente com maiúscula: uma religião que subscreve essas crenças.⁹⁸

Ora, se o Humanismo pode ser considerado uma espécie de religião que se baseia no valor do homem, na força de sua presença no mundo, é preciso não perder de vista o fato de que tudo aquilo que se mostra ao homem sob o véu do mistério, também faz parte de suas preocupações acerca da vida.

O mundo elisabetano permitirá aos seus pensadores e literatos o lidar com as novas perspectivas humanistas, deixando, contudo, que seres espirituais e

⁹⁸ Webster's Third New International Dictionary, Apud David EHRENFELD, *A arrogância do Humanismo*, p.3.

fantásticos (bons e maus como: fadas, bruxas, demônios, fantasmas e feiticeiros) habitassem também o espaço da imaginação e, conseqüentemente, das artes e do pensamento sobre a existência.

Segundo Frances Yates, o que dominou a época foi exatamente a filosofia ocultista, que buscava um mergulho mais profundo nas possibilidades do conhecimento e da experiência, ainda que encontrando, em seu caminho, duras oposições de ordem propriamente religiosa.

Enquanto vemos o Humanismo renascentista, em termos de proposta filosófica, como uma força repressiva contra o sobrenatural, tão presente no imaginário humano por séculos, percebemos que este espírito de fortalecimento da beleza, do prazer e da ação, com suas bases fincadas neste mundo, conquanto estivesse presente na Inglaterra, não foi suficiente para lograr o mais amplo afastamento das questões atinentes aos mistérios do sobrenatural.

Em seu texto sobre *The Philosophy of Humanism*, Corliss Lamont diz que na Inglaterra elisabetana foram os poetas que conseguiram alcançar a expressão mais elevada das atitudes humanistas. Afirma mais adiante que Shakespeare havia indicado, em sua obra, pouco interesse por questões religiosas e sobrenaturais, fazendo menção ao ensaio de Santayana: “The Absence of Religion in Shakespeare”, segundo o qual Shakespeare, ao construir seus heróis: “chose to leave his heroes and himself in the presence of life and of death with no other philosophy than that which the profane world can suggest and understand”⁹⁹; o que Lamont conclui como sendo algo que indica uma “espécie de Humanismo”. Talvez um curioso Humanismo mais ao feitio mediterrâneo.

É inegável o fato de que Shakespeare tenha se encantado com tais perspectivas humanistas, sobretudo se lembrarmos-nos do trecho de *Hamlet* em que se lê: “What a piece of work is a man! how noble of reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world, the paragon of

⁹⁹ Corliss Lamont, *The Philosophy of Humanism*, www.corliss-lamont.org/philos8.pdf.

animals!"¹⁰⁰. Contudo, é igualmente inegável o fato de que o mesmo Shakespeare, por diversos momentos, apresenta-nos uma obra marcada, sem dúvida alguma, por questões transcendentais e sobrenaturais. Afinal, os gênios costumam ter personalidades dialéticas.

No tocante à religiosidade, ou profissão de fé, há fortes indícios de que a família Shakespeare tivesse mantido, de forma clandestina, uma fervorosa fé católica, e que William Shakespeare não só se interessava por reflexões acerca da religiosidade, como era amplo conhecedor das Sagradas Escrituras. Em sua obra, contando-se as peças e poemas, há citações e referências a quarenta e dois livros da Bíblia, sendo dezoito pertencentes ao Antigo e ao Novo Testamentos, e seis aos evangelhos apócrifos.

Nomes como o do filósofo e matemático John Dee e mesmo os de Francis Bacon e Philip Sydney são historicamente vinculados ao interesse pelo ocultismo, tendo o primeiro deles sido, por várias vezes, tido como adepto das práticas da alquimia, da cabala e da feitiçaria.

A arte elisabetana vai estar impregnada, portanto, do surto humanista, com seu apelo ao propriamente mundano e secular, dos mistérios do sobrenatural, bem como de uma intensa e conflituosa religiosidade, submetida ao controle da Igreja Anglicana.

El interés de Shakespeare en lo oculto, en fantasmas, brujas y hadas, se explica más como derivación de una profunda afinidad con la filosofía oculta seria y con sus implicaciones religiosas, que como emanación de la tradición popular.¹⁰¹

Ainda assim, estamos diante de duas forças que se enfrentam: de um lado o ataque à filosofia ocultista por parte daqueles que defendem a focalização na realidade natural e imediata; de outro a defesa aberta ou velada desta mesma filosofia ocultista por parte de pensadores de renome e do povo em geral.

¹⁰⁰ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, act II, scene II.

¹⁰¹ Frances YATES, *La filosofía oculta en la época isabelina*, p. 135.

Figuras como Thomas Wyatt, Francis Bacon, Desiderius Erasmus de Rotterdan e Thomas More estão sempre associadas ao pensamento humanista na Inglaterra. Seja por meio de sua representatividade nas artes, filosofia ou ciência, são nomes que oferecem amplo material para o estudo da complexa *episteme* renascentista inglesa.

O entrelaçamento entre religião e filosofia humanista é observável nas figuras de Thomas More e Erasmo de Rotterdan, sobretudo. Sir Thomas More, que sempre defendeu a fé católica, acreditava que a igreja institucionalizada precisava de uma reforma urgente, mas ansiava por que esta viesse de dentro da própria Igreja Romana. Como pensador e religioso que mantinha estreito contato com a realeza, firmou-se em sua crítica ao rei, não o reconhecendo como Chefe Supremo da Igreja na Inglaterra, o que lhe rendeu a condenação à morte.

Mas Thomas More, como um dos pensadores mais destacados de seu tempo, lança as bases do seu humanismo em sua obra literária *A Utopia*, por meio da qual demonstra sua fé na possibilidade de uma sociedade construída pelo homem com base na justiça e na razão.

More cunhou o termo *utopia* que é definido literalmente como o “não-lugar”; cabe aqui algum esclarecimento de ordem etimológica. A palavra utopia vem de dois vocábulos gregos: *u-topos*, o que nos indica algo que ainda não tem lugar no presente, mas não quer dizer que este mesmo algo jamais alcançará a possibilidade de ocupar um lugar no futuro. Fica, então, a marca da possibilidade que, se num primeiro momento é registrada como sonho, não deixa de manter seu vínculo com o realizável ou alcançável. O utopismo filosófico se volta para os *possíveis concretos* ainda não alcançados.

A Utopia de More é um tratado que busca apresentar a melhor forma de governo, a mais justa e a que, conseqüentemente, proporciona o maior grau de realização e felicidade ao homem, não sem antes “perambular” entre os males da sociedade inglesa a fim de a ela contrapor seu país imaginário.

Sua ilha, em aspecto de lua crescente, é um lugar em que homem e natureza se completam, cada qual fazendo valer suas melhores qualidades. Não

há necessidade de leis para punição nem de religião instituída. Tudo é harmonizado unicamente pelo poder equilibrador da razão.

Eis aqui o registro de alguns trechos desta obra de valor universal que, entre outras coisas, deu início a um novo gênero literário que faria adeptos nos séculos seguintes chegando até os escritores socialistas do século XIX, chamados de escritores utópicos:

Quando eles avaliam – e o fazem com a maior exatidão – o consumo de sua cidade e seus arredores, fazem suas sementeiras e criam animais em quantidade muito superior às próprias necessidades, a fim de terem um excedente a dar a seus vizinhos.

(...)

Cada casa tem duas portas, a da frente dando para a rua, a de trás para o jardim. Elas se abrem a um toque de mão, e se fecham do mesmo modo, deixando entrar quem quiser. Ali não há nada que constitua um domínio privado. (...)

(...)

Os utopianos ignoram completamente os dados e todos os jogos desse gênero, absurdos e perigosos. Mas praticam dois jogos que não deixam de ter uma semelhança com o xadrez. Um é uma batalha de números em que a soma mais elevada é vitoriosa; no outro, os vícios e as virtudes se enfrentam em ordem de batalha. Esse jogo mostra muito habilmente de que maneira os vícios fazem guerra uns aos outros, enquanto a concórdia reina entre as virtudes (...).

(...) Suas religiões variam de uma cidade a outra, e mesmo no interior de uma única cidade. Uns adoram o sol, outros a lua ou algum planeta. Há também os que veneram como deus supremo um homem que se destacou em vida por sua coragem e por sua glória.

A maioria, porém, e sobretudo os mais sábios, rejeitam essas crenças, mas reconhecem um deus único, desconhecido, eterno, incomensurável, impenetrável, inacessível à razão humana, espalhado em nosso universo à maneira, não de um corpo, mas de uma força. Eles o nomeiam Pai e atribuem apenas a ele as origens, o crescimento, os progressos, as vicissitudes, o declínio de todas as coisas. Apenas a ele concedem honras divinas.

(...)

Os utopianos têm religiões diferentes, mas, assim como várias estradas conduzem a um mesmo lugar, todos os aspectos dessas religiões, apesar de sua multiplicidade e variedade, convergem para o culto da essência divina.¹⁰²

¹⁰² Tomás MORUS, *A Utopia*, *passim*.

A crítica, atividade cultivada ao longo da Antigüidade Clássica e um tanto negligenciada durante a Idade Média, reestabelece seu lugar de destaque, sobretudo através de uma das formas literárias mais importantes do período renascentista: o diálogo, tão facilmente reconhecível em obras como *A Utopia* e *Colóquios* de Erasmo de Rotterdam.

Mas o Renascimento inglês guarda especificidades que, ao compararmos com as expressões artísticas da época em outros países, são bastante curiosas. Não há registros expressivos de uma produção valorosa nas artes plásticas: pintura ou escultura; e o renascimento da arquitetura só veio a acontecer durante o reinado de James I. Contudo, na poesia, na prosa e, sobretudo, no drama, os ingleses conseguiram alcançar uma altitude equiparável à das artes plásticas italianas.

O interesse pela arte da Antigüidade acontece sob a influência italiana, a partir de viagens ao estrangeiro tanto de ingleses abastados e detentores de alguma erudição (como Thomas Wyatt, por exemplo), como de artistas e humanistas italianos que deixaram a Itália por diversas razões - que incluíam tarefas diplomáticas e mesmo exílio por motivo político ou de outro tipo. Houve casos de muitos religiosos exilados que se refugiaram em outros países para escapar da Inquisição.

O soneto petrarquiano chegou à Inglaterra (e lançou moda) por meio de Sir Thomas Wyatt e do Conde de Surrey; o maneirismo literário é notável na obra de John Lyly, *Euphues*, novela satírica que também lançou moda e obteve vários imitadores do estilo ao ponto de ser criado o termo “eufuísmo” para designá-lo.

É claro que, como acontece ainda nos dias de hoje, é possível destacar dois grupos de pessoas no Renascimento inglês: aqueles que se importavam e mesmo se ocupavam com as intensas mudanças e os fascínios que elas provocaram em termos gerais; e aqueles que pertenciam à multidão dos que vivem na condição de sobreviventes, sem maiores pretensões filosóficas, artísticas, e invariavelmente arrastados pelo fluxo da história. Não se imagine que este último grupo não exerça um papel de igual importância, uma vez que, se não

possuiu nomes e feitos destacados pelos registros históricos, foi igualmente responsável pelo delineamento tipificador das épocas. Como afirmava, em muitos passos de suas obras, o espanhol Miguel de Unamuno: “Nunca se escreveu a história dos homens e mulheres sem história”. O outro grupo é formado por aqueles que viviam de uma renda herdada que lhes propiciava uma vida sem grandes preocupações e com instrução suficiente para exercitarem o gosto pelas artes mais refinadas, como é o caso da literatura.

O teatro surge como uma possibilidade de manifestação do primeiro grupo mencionado; mas é uma mobilização que alcança o povo pelas mãos e mentes de homens dotados de capacidade suficiente para agradar o gosto mais sofisticado daqueles ansiosos por exercitarem sua erudição por meio de textos bem elaborados, assim como de arrancar gritos, risos e choro de uma platéia de maioria analfabeta, numa explosão de sentimento e vida.

3.3.2. Cultura popular e nobreza – o papel do teatro (os maravilhosos marginais do teatro elisabetano).

As especificidades do contexto inglês do século XVI não podem ser negligenciadas quando se objetiva lançar luzes a uma análise, que se pretende criteriosa, do fenômeno teatral elisabetano.

A divisão espacial da cidade de Londres do período em foco, dá-nos uma preciosa visualização de um movimento artístico que tem sua possibilidade de origem do lado de fora dos muros que circunscreviam o território “oficializado” da cidade, num espaço bastante curioso onde certa licenciosidade era permitida e tolerada.

Em seu livro *The Place of the Stage*, Steven Mullaney, apresenta uma excelente reflexão acerca de um teatro que se originou à margem da sociedade e

conseguiu ganhar status de principal expressão artística popular dos reinados de Elizabeth I e James I.

As condições culturais que tornaram possível o desenvolvimento do teatro envolviam uma sociedade que se consolidara culturalmente na principal cidade do país – Londres, cidade esta que ainda se organizava de forma estruturada dentro dos limites dos antigos muros erigidos pelo Império Romano. A Londres Moderna ainda via na arte popular conteúdos perigosos que poderiam ameaçar as hierarquias tanto religiosas quanto civis, porém, mesmo assim, era claro o fato de que tais manifestações não poderiam ser banidas.

Nos limites dos muros da cidade, buscava-se manter o controle da sociedade através da permissão de algumas cerimônias e rituais apropriados que garantissem as necessidades de manifestação popular.

As expressões artísticas literárias e também teatrais eram permitidas na corte e nas casas dos nobres. Em vista disso o drama popular precisou “mudar-se” ou estabelecer-se numa área chamada de *Liberties* – região que pertencia aos domínios da cidade, embora se encontrasse fora dos muros desta.

Esta localização geográfica (das *Liberties*) sugere-nos uma representação metafórica do “espaço intermediário”, mencionado por Foucault, onde importantes mudanças vão gradativamente tomando forma e esboçando novas possibilidades de interpretação do mundo.

A cultura se realiza numa constante e, muitas vezes, inconsciente negociação e delimitação dos significados individuais e sociais; isso se dá de forma discursiva e não discursiva, aparente e não aparente. As *Liberties* talvez significassem o espaço livre para que tais negociações se dessem de maneira mais solta.

Nas palavras de Steven Mullaney:

... the cultural performances of any given society are produced not only by its reigning hierarchies or institutions but also by the contestatory, marginal,

and residual forces which the dominant culture must endlessly react to and upon in order to maintain its dominance.¹⁰³

Ao analisarmos o mapa de Londres do século XVI, encontramos uma cidade organizada, sobretudo, no espaço compreendido pelo que os antigos muros romanos ainda cercavam, demarcação esta que se estendia até o rio Tâmsa. Os subúrbios (as *Liberties*) eram uma região relativamente desocupada, onde atividades de recreação e comércio eram realizadas, sempre sob o controle visual das autoridades. Era também o lugar para onde eram enviados aqueles que não tinham mais espaço dentro da sociedade: nas *Liberties* ficavam os sanatórios, os leprosários, os hospitais, os bordéis, as prisões, era o local onde se realizavam execuções e onde foram construídas as primeiras *playhouses* - teatros. Atentando para essa “marginalia”, dialeticamente triste e alegre, sofrida e criativa, lembramo-nos de uma frase que se popularizou em nossa adolescência: “É mesmo no esterco que nascem as flores mais bonitas”.

A imagem abaixo apresenta a cidade de Londres durante o reinado dos Tudor (Henrique VII a Elizabeth I):

¹⁰³ Steven MULLANEY, *The Place of the Stage – License, Play, and Power in Renaissance England*, p.xii.

Roman Walls

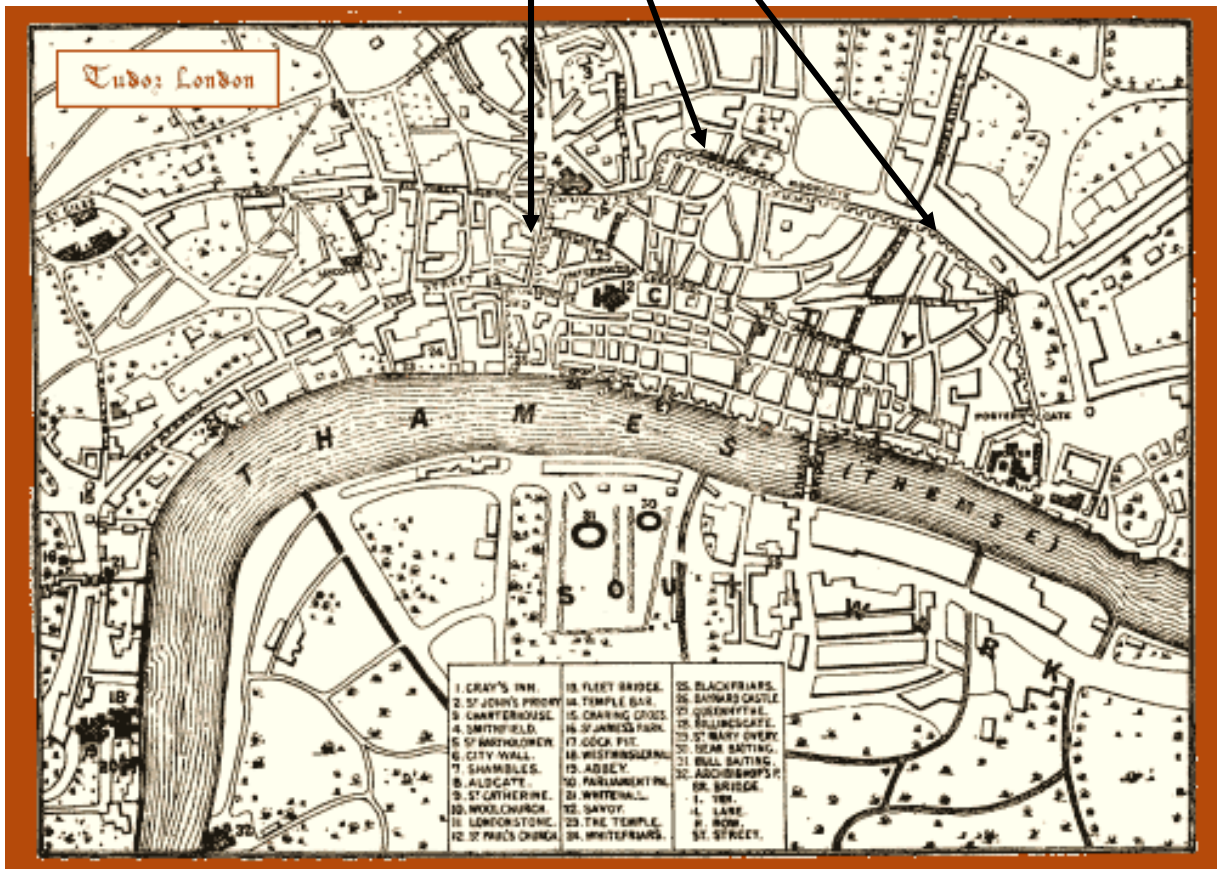


Figura 16 - <http://renaissance.duelingmodems.com/compendium/map-london.html>

É possível termos uma boa noção de como a cidade estava organizada neste período, sobretudo por meio da pesquisa realizada por John Stow e publicada no ano de 1598 com o título *Survey of London*. Nesta obra, Stow, que era um erudito pesquisador e antiquário, dedica amplo espaço para a leitura e interpretação do subúrbio londrino do século XVI.

The social order he records in passing is a ceremonial one, and the city that unfolds before us is as much a dramaturgical creation as a juridical or political one, a cultural text both composed and performed by ritual processions and ceremonies. For Stow, London is a palimpsest of the many who have lived and died within its confines, of the people and events

that were shaped by the city and that shaped it in turn, leaving the signs of their passage on its streets and conduits, its customs and rituals.¹⁰⁴

As chamadas *Playhouses* foram se estabelecendo nos subúrbios da cidade, à margem sul do Tâmis e também no extremo norte-nordeste. Trata-se de lugar no qual são manifestadas formas relativamente complexas de liberdade. Enquanto é possível notar a aplicação severa de leis que incluíam execução e banimento nas *Liberties*, era possível encontrar também certa frouxidão relativamente ao controle por parte das autoridades, com áreas que se localizavam bastante distantes dos domínios efetivos da Londres “oficial”.

Dentro do distrito londrino podemos observar o poder da realeza sendo mantido por meio de cerimônias que garantiam sua visibilidade numa espécie de teatro social permitido. A passagem da rainha, em cortejo pelas ruas de Londres, quando de sua coroação, significou um momento, bastante teatral, pode-se dizer, de forte apelo popular e clara intenção de consolidação do poder monárquico; Elizabeth quer mostrar para seus súditos que pretende governar com a mesma habilidade de seu pai. Os rituais da realeza na Inglaterra sempre foram carregados de simbolismo e impregnados de características teatrais. Vamos ver que tanto a rainha Elizabeth, quanto seu sucessor, James I, eram grandes apreciadores do teatro. Ainda assim, esta arte só iria alcançar vãos mais altos e livres de inevitáveis censuras, no vasto território das *Liberties*.

O teatro foi encontrar seu lugar às margens da nova sociedade moderna, indo expor seus temores, suas angústias e seus sucessos no vasto território das ambigüidades.

Através do mapa abaixo, podemos ver a localização das principais casas de espetáculo teatral na Londres do tempo de Shakespeare:

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 15.

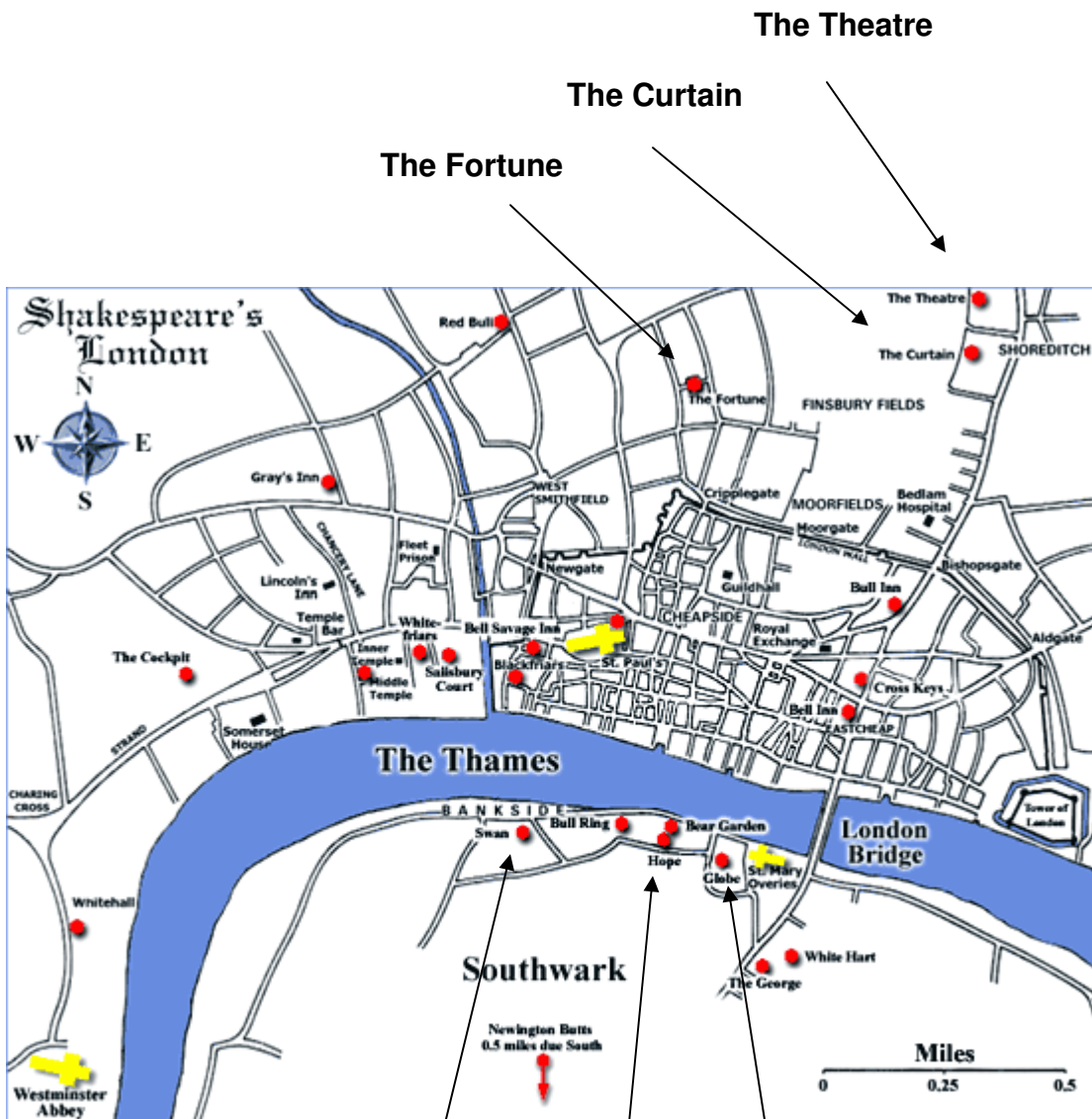


Figura 17 - <http://www.elizabethan-era.org.uk/images/sites-elizabethan-theatres.gif>

Swan

Hope

Globe

Na condição de semi-proscrito, o teatro acaba detendo o poder e a liberdade de escandalizar e chocar, a uma distância segura e oportuna.

Steven Mullaney afirma que o espetáculo marginal funcionou como uma complexa performance cultural, na qual as culturas europeias pré-modernas buscavam compreender a si mesmas. Vamos localizar, entre aqueles que

conduziam os serviços teatrais, assim como entre o público, pessoas que se encontravam no limiar da sociedade e não no seu centro.

Este mesmo autor faz uma analogia entre as instituições localizadas nas *Liberties* e o teatro:

With the institution of the leprosarium and the custom and rituals surrounding it, however, the leper was no longer a figure of mere dissolution or pollution. His separation from the community was not intended to banish or suppress the disorder but, as Michel Foucault writes, “to keep it at a sacred distance, to fix it in an inverse exaltation”.¹⁰⁵

O mesmo acontecia com o teatro e seus organizadores. Esta “distância sagrada” pretendia livrar a sociedade do contato mais próximo com algo que era considerado (sobretudo pelos puritanos) portador de uma tendência incontrollável à depravação e ao insuflamento de todo tipo de vício. Já não era mais um teatro voltado à disseminação dos valores religiosos, pois a própria religião nova havia iniciado um processo de banimento do antigo teatro medieval, com seus ciclos e apresentações em *peagents*; trata-se de uma manifestação artística igualmente popular, mas secular em seus propósitos e muito mais abrangente sob vários aspectos. Eram espetáculos que exibiam os limites e contradições de um tecido social cujas tramas expunham e escondiam a verdadeira face do mundo elisabetano.

Nos subúrbios de Londres vamos encontrar espaço para o sofrimento e o martírio e, paradoxalmente, o território do prazer incontinenti e de expressões extravagantes de liberdade. Um mal necessário, sob a visão das autoridades, já que funcionava, como na comparação de Santo Tomás de Aquino quanto à prostituição, da mesma forma que um esgoto num palácio: “Take away the sewer, you fill the palace with pollution... remove prostitution from human affairs, and you will pollute all things with lust”¹⁰⁶.

O fato do teatro ter se fixado inicialmente nos subúrbios está ligado a esta idéia de que, uma vez impossibilitada de banir completamente seu crescimento e

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.33.

¹⁰⁶ *Apud* Steven MULLANEY, *The Place of the Stage – License, Play, and Power in Renaissance England*, p. 42.

desenvolvimento ou controlar mais eficazmente sua força e influência (como no caso da prostituição e de outros *males* sociais), cabe à sociedade encontrar meios de exercer algum controle deslocando estas manifestações para as margens do espaço social mais organizado. Os muros romanos funcionavam como uma espécie de cordão de isolamento separando estas duas realidades, no entanto, pertencentes ao mesmo mundo.

Na visão da sociedade londrina, as *playhouses* eram um escândalo, já que significavam um enorme espelho que, mesmo de longe, fazia refletir uma grande parte daquilo que se desejava esconder por medo, espanto ou mesmo covardia diante dos mistérios do mundo humano. O fato é que o fenômeno humano, naquilo que tem de misterioso, é, ao mesmo tempo, lindo, instigante e temeroso.

In its remove from the city, drama gained a local habitation and a name; embodied for the first time since late antiquity in a permanent architecture designed expressly for it, the concept of theater, as Stephen Orgel writes, gained a concrete sense of place.¹⁰⁷

Ora, o teatro é uma arte espacial e, neste momento, desloca-se de uma perspectiva mais fechada e restrita, como aquela que pudemos observar no teatro medieval inglês, destinado quase que exclusivamente ao aspecto religioso, para uma outra mais ampla em termos de complexidade e expressão:

Plays served not as mere extensions or reflections of the world offstage, but rather as “liberties within the actual world – neutral places in which to arouse emotions, ask certain broad philosophical questions, and expound a variety of attitudes”.¹⁰⁸

As casas de espetáculo teatral foram sempre acusadas de serem antros de exposição da incontinência sexual e dos desvios morais da época, assim como de disseminação de doenças como a peste que, na visão de muitos, acometia os freqüentadores do teatro como forma de punição por buscarem uma diversão de tal natureza.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 48.

Seja como for, na Inglaterra elisabetana, não há como fugir da constatação da força que esta arte marginal alcançou, muito provavelmente por seu caráter de exílio e permissividade, mas, isso sem dúvida alguma, pelo enorme poder inventivo de dramaturgos como Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Chapman, Thomas Kyd e outros que souberam lidar com as contradições e possibilidades de seu tempo.

Tanto dentro como fora das *playhouses*, um novo teatro surgia predestinado a agradar a um público cada vez mais heterogêneo, que aos poucos foi incluindo pessoas da nobreza, eruditos e também a população iletrada. Um público que se entregava ao espetáculo e se via parte dele. Se o teatro ocupava um espaço marginal em termos geográficos, esta marginalidade vai se transformar em possibilidade de debate, consciente e inconsciente, acerca das perspectivas de um mundo que começa a vislumbrar novas metas e novas identidades. O teatro marginal vai ser o foco irradiador de cultura e expressão que contribuirá para a definição dos rumos da modernidade na Inglaterra.

CAPÍTULO 4

O TEATRO ELISABETANO, SEUS GRANDES DRAMATURGOS E O PARADIGMA SHAKESPEAREANO: ESTUDO DE TEMAS E PERSONAGENS COMO EVIDENCIADORES DO PENSAMENTO E DOS VALORES INDIVIDUAIS E SOCIOCULTURAIS RENASCENTISTAS.

Em conferências proferidas em Lisboa e em Madrid no ano de 1946, o pensador espanhol Ortega y Gasset coloca a seguinte pergunta: “O que é essa coisa chamada teatro?”, e continua dizendo: “A coisa chamada teatro, como a coisa chamada homem, são muitas, inumeráveis coisas diferentes entre si que nascem e morrem, que variam, que se transformam a ponto de, à primeira vista, uma forma não parecer-se em nada com a outra.”¹⁰⁹ Temos procurado analisar a trajetória do fenômeno teatral como algo evidenciador do próprio fenômeno humano, com toda sua riqueza e multiplicidade; e, ao adentrarmos o universo do teatro renascentista na Inglaterra, queremos não somente traçar a marca histórica de um movimento artístico importante, mas tentar extrair, das entranhas de uma existência particularmente rica (a do teatro elisabetano), os fundamentos reveladores da busca de conhecimento e transformação humanas.

O distanciamento cronológico ajuda-nos em alguns aspectos caracterizadores pela riqueza qualitativa e quantitativa em termos de estudos desenvolvidos sobre o teatro elisabetano, mas também coloca-nos diante do

¹⁰⁹ José ORTEGA Y GASSET, *A idéia do teatro*, p. 20

gigantesco edifício das probabilidades, das lacunas, dos equívocos interpretativos provocados pela dinâmica histórica de construção e destruição. O teatro de Shakespeare e Marlowe, conquanto se mantenham vivos e sobejamente estudados, somente foram autênticos num tempo que já não é o nosso, mas é das ruínas deste fabuloso monumento, e encantados por ele, que desejamos buscar algumas sinalizações que certamente nos conduzirão ao fortalecimento de nossa convicção acerca do ativismo sociocultural da arte teatral renascentista inglesa.

O mesmo Ortega y Gasset, na fala mencionada, realiza suas ponderações sobre a idéia do teatro partindo sua análise do edifício, ou estrutura destinada à representação teatral, ou seja, da noção de espaço como algo definidor desta expressão artística:

O teatro é um edifício. Um edifício é um espaço demarcado, isto é, separado do resto do espaço que permanece fora. A missão da arquitetura é construir, frente ao “fora” do grande espaço planetário, um “dentro”. Ao demarcar o espaço se dá a este uma forma interior e esta forma espacial interior que informa, que organiza os materiais do edifício, numa finalidade. Portanto, na forma interior do edifício descobrimos qual é, em cada caso, a sua finalidade. Por isso a forma interior de uma catedral é diferente da forma interior de uma estação ferroviária e ambas da forma interior de uma morada. Em cada caso os componentes da forma são assim e não de outro modo, porque servem a essa determinada finalidade. São meios *para* isto ou aquilo.¹¹⁰

Pois bem, ao longo do estudo sobre o teatro medieval, pudemos vê-lo acontecendo nas vias públicas, no amplo espaço dos logradouros e praças das cidades européias; contudo, encontrava-se limitado às convenções temáticas que a época exigia. Será somente no século XVI que veremos acontecer na Inglaterra e, mais especificamente na cidade de Londres, a construção do primeiro edifício com a finalidade de acolher um novo teatro que define seu espaço com o objetivo de ampliar as possibilidades de encontro do homem consigo mesmo e, neste encontro, de promover uma nova leitura de sua realidade.

As turbulências que cercaram a vida útil dos teatros elisabetanos e jacobinos não foram suficientes para conter o ímpeto renovador de um espaço que

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 31.

acolheu um público tão variado e tão fascinado em ver, diante de si, o espetáculo da recriação do homem e de seu mundo numa metáfora visível de suas conquistas e dúvidas.

4.1. Características fundamentais do teatro elisabetano.

O processo que levou à edificação de um espaço, um prédio, destinado ao espetáculo teatral necessariamente passa pelas já referidas transformações religiosas promovidas pela Reforma Protestante, com a gradativa dissolução dos ciclos religiosos.

Na segunda metade do século XVI havia três diferentes tipos de locais onde peças teatrais eram encenadas: os chamados *Inn-yards*, os *Open Air Amphitheatres*, e as *Indoor Playhouses*.

Os *Inn-yards* eram geralmente pátios internos das estalagens onde as trupes ambulantes de atores costumavam se abrigar. Como forma de negociar a estada e minimizar os custos, era instalado um palco nestes locais para a apresentação de peças aos freqüentadores do estabelecimento, que geralmente aumentavam em número quando da presença destes atores, o que atendia às necessidades tanto dos artistas quanto do proprietário da hospedaria.

Os *Open-Air Amphitheatres* eram estruturas que lembravam o Coliseu romano em termos de formato e que tinham uma capacidade bem maior de público; enquanto os *Inn-yards* conseguiam acomodar cerca de 500 pessoas, os *Open-Air Amphitheatres* chegavam a comportar de 1500 a 3000 pessoas.

Finalmente as *Indoor Playhouses*, eram locais fechados, com capacidade para cerca de 500 pessoas; tratava-se de um público mais seletivo, uma vez que as entradas eram mais caras do que aquelas cobradas nos *Inn-yards* e nos *Amphitheatres*.

Abaixo apresentamos uma tabela destas casas teatrais, com sua classificação e data de surgimento¹¹¹:

Amphitheaters		
1576	The Theatre , Finsbury Fields, Shoreditch, London	Amphitheater
1576	Newington Butts , Southwark, Surrey	Amphitheater
1577	The Curtain , Finsbury Fields, Shoreditch, London	Amphitheater
1587	The Rose , Bankside, Surrey	Amphitheater
1595	The Swan , Paris Garden, Surrey (See Top Picture)	Amphitheater
1599	The Globe , Bankside, Surrey	Amphitheater
1600	The Fortune , Golding Lane, Clerkenwell	Amphitheater
1600	The Boar's Head , Whitechapel, London	Amphitheater
1604	The Red Bull , Clerkenwell	Amphitheater
1576	The Bear Garden Bankside, Surrey	Amphitheater
1576	The Bull Ring Bankside, Surrey	Amphitheater
1614	The Hope Bankside, Surrey	Amphitheater
Playhouses		
1576	Paul's , St. Paul's Cathedral precinct, London	Playhouse
1576	The Blackfriars , Blackfriars, London (the first)	Playhouse
1596	The Blackfriars , London, (the second)	Playhouse
1616	The Cockpit , Drury Lane, Westminster, London	Playhouse
1629	Salisbury Court , London	Playhouse
1576	Gray's Inn Theatre , London	Playhouse
1573	Middle Temple Inn Theatre , London	Playhouse
1576	Whitehall Theatre , London	Playhouse
1606	Whitefriars , London	Playhouse
London Inn-yards		

¹¹¹ Tabela extraída do site: <http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-biography-elizabethan-theatre-playhouse-inn-yards.htm>.

1576 - 1594	The Bull Inn , London	Inn-yard
1576 - 1594	The Bell Savage , London	Inn-yard
1576 - 1594	The Cross Keys , London	Inn-yard
1576 - 1594	The Bell , London	Inn-yard
1576 - 1594	The White Hart , London	Inn-yard
1576 - 1594	The George Inn Theatre	Inn-yard

Pelas datas observamos o notável crescimento do número de locais para representação teatral ao longo da segunda metade do século XVI. O temor das autoridades e da igreja relativamente ao clamor público favorável ao teatro, bem como o que isso representava em termos do que consideravam desordem social (é preciso lembrar que em muitos teatros, além da representação de peças, havia a realização de jogos de azar e espetáculos envolvendo crueldade com animais); tudo isso fez com que, em 1596, as apresentações públicas das peças fossem banidas dos limites “oficiais” da cidade de Londres. Dentre todas estas casas de espetáculo teatral, apenas algumas *Indoor Playhouses* situavam-se nas proximidades ou dentro dos muros que cercavam a “Londres oficial”; todas as demais se encontravam nos subúrbios, nas já referidas *Liberties*.

Historicamente, o primeiro empresário teatral de que se tem notícia na Inglaterra foi James Burbage, responsável pela construção do primeiro edifício para realização de peças de teatro chamado de *Theatre*, em 1576.

Em termos de planejamento arquitetônico, os teatros elisabetanos tinham um formato peculiar em forma cilíndrica – o chamado “Wooden O”, com uma abertura central no topo para a entrada da luz, o que significava que as encenações deveriam acontecer durante o dia, uma vez que não contavam com iluminação artificial. As galerias eram dispostas em forma de semi-círculo, com assentos, e, de frente para o palco, sob céu-aberto, acomodava-se um público que assistia ao espetáculo de pé. Eram estruturas de madeira, barro amassado com

palha, ou então, como no caso do Swan Theatre, madeira e um amontoado de seixos. O revestimento final era feito de gesso.

Imagens retratando os teatros do período são bastante raras, a maior parte das informações que nos permitem formar uma idéia de tais edifícios são deduções feitas a partir das próprias peças e de estudos realizados e fundamentados em fontes diversas. Em 1989, por exemplo, foram encontradas as fundações do Rose Theatre, que permitiram visualizar o palco, bem como o formato de polígono das galerias, isto de forma bastante clara.

Apresentamos, abaixo, uma ilustração da estrutura da maior parte dos teatros elisabetanos:

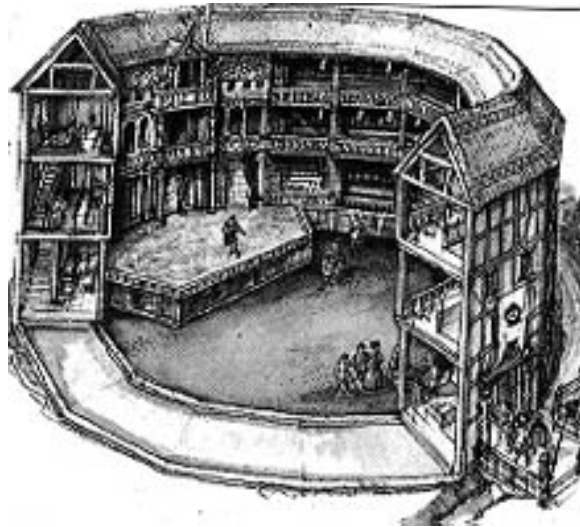


Figura 18 - http://www.eng.fju.edu.tw/English_Literature/16th_c/stage1.JPG

A seguir algumas ilustrações de como teriam sido algumas importantes casas teatrais do período elisabetano:



Figura 19 - Picture of the Bear-Ring - predecessor of the Hope Theatre (Figura ilustrativa do Bear-Ring – predecessor do teatro Hope)

<http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-biography-elizabethan-theatre-playhouse-inn-yards.htm>



Figura 20 - Picture of the Elizabethan Theater famous for the first production of plays by William Shakespeare in the Elizabethan era. (Figura ilustrativa do Theatre elisabetano, famoso por ter sido o local onde as primeiras produções de peças de Shakespeare aconteceram.

<http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-biography-elizabethan-theatre-playhouse-inn-yards.htm>



**Figura 21 - Engraving from Map Picture by Claes Van Visscher
London 1616** (Gravura de Claes Van Visscher – mapa de Londres em 1616).

The Bear Garden

The Globe Theatre

<http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-biography-elizabethan-theatre-playhouse-inn-yards.htm>

A rainha Elizabeth I jamais ignorou a força desta manifestação artística para o povo e o que ela significava no tocante à incitação de idéias e reações favoráveis e desfavoráveis relativamente ao seu governo. Sempre preocupada com sua própria popularidade, procurou manter o teatro sob alguma restrição, mas possibilitando importantes facilitações como aquela promovida pela concessão de uma licença, em 1572, às companhias teatrais organizadas, o que iniciou um processo de sua legalização sob os cuidados e responsabilidade de algum nobre.

4.1.1. The Globe Theatre.

Reservaremos, aqui, um espaço especial para falarmos do mais famoso teatro elisabetano – the Globe Theatre. Famoso em razão de ter sido o local onde Shakespeare apresentou muitas de suas principais peças e por ter, ele próprio, participado administrativamente como um dos proprietários ou associados do Globe. Acrescente-se o fato de que, em 1997, depois de um extraordinário trabalho de reconstrução histórica, foi oficialmente inaugurado, pela rainha Elizabeth II, um novo Globe Theatre, erigido no Southbank de Londres, o que nos permite a experiência única de, séculos depois, visualizarmos a ambiência do teatro elisabetano da forma como ele provavelmente existiu ao tempo de Shakespeare, já que todas as chamadas *playhouses* dos séculos XVI e XVII foram

destruídas acidental ou intencionalmente, restando-nos apenas vestígios destes edifícios em relatos e escavações (como no caso das escavações do Rose Theatre já mencionadas).



Figura 22 - The new Globe Theatre – London www.shakespeares-globe.org (O novo Teatro Globe – Londres)

A história do teatro *Globe* está vinculada à história da dramaturgia shakespeariana, portanto. Este teatro foi construído com o material com que foi feita a primeira casa permanente de espetáculos teatrais – o *Theatre*. Em razão do término do prazo de arrendamento do terreno onde o *Theatre* havia sido erigido – localizado em Shoreditch, região nordeste de Londres – o teatro foi desmontado e suas peças trasladadas para a margem sul do Tâmesa, em Southwark, onde, próximo ao *Rose Theatre*, foi construído o *Globe Theatre*. Shakespeare, que já fazia parte da companhia teatral do Theatre, se viu fortemente engajado neste projeto. De 1599 até o incêndio que destruiu o *Globe* completamente, isto em 1613 durante a encenação da peça *Henrique VIII*, Shakespeare atuou na referida casa de espetáculo como dramaturgo e ator. Foram quatorze anos de prosperidade profissional na “house with the thatched roof”, como era chamado; e foi justamente o telhado de colmo que iniciou o incidente que provocou sua total

destruição. Numa tarde do ano de 1613, um tiro de festim saído de um canhão provoca faíscas que atingem a palha do telhado iniciando um processo de combustão que só foi percebido quando as chamas estavam fora de controle. Embora a casa estivesse lotada, não houve registro de mortes. (Como se vê, os canhões nunca se deram bem com a Arte!).

Um segundo *Globe* foi construído nas fundações do primeiro um ano depois, desta vez com um telhado de telhas, para, em 1644, trinta anos após sua reconstrução, ser demolido no período em que os teatros foram completamente fechados pelos puritanos. (Como os canhões, os fundamentalismos nunca se afinaram com as Artes).

O *Globe* se assemelha a uma fênix que renasce de seus próprios elementos, numa insistência notável de permanência como um marco do auge da expressão teatral na Inglaterra.

As características peculiares dos teatros ingleses do período e, particularmente do *Globe Theatre*, provocaram declarações entusiasmadas como as que abaixo apresentamos:

Ben Jonson, referindo-se ao primeiro *Globe*:

“the glory of the Banke”;

John Chamberlain, referindo-se ao segundo *Globe*:

“the fairest that ever was in England”;

Thomas White, em 1577, descreve as *playhouses* inglesas como:

“sumptuous”;

De Witt, em visita ao *Swan*, em 1596, referindo-se à pintura dos pilares de sustentação do palco:

“painted in such excellent imitation of marble that it is able to deceive even the most cunning”.¹¹²

Algumas informações sobre o *Globe Theatre* apresentam-nos uma platéia bastante heterogênea a freqüentá-lo, que se distribuía pelas galerias e pátio central conforme o status socioeconômico que os habilitava a pagar entradas de preços diferenciados. Thomas Platter, em 1599, visita o *Globe Theatre* e sobre isso anota em seu diário:

Whoever cares to stand below pays only one English penny, but if he wishes to sit he enters by another door, and pays another penny, while if he desires to sit in the most comfortable seats which are cushioned, where he not only sees everything well but can also be seen, then he pays yet another English penny at another door.¹¹³

A reconstrução contemporânea do *Globe Theatre* levou alguns anos para ser concluída; no dia 21 de setembro de 1999 o teatro de Shakespeare é oficialmente aberto.

Figura 23



¹¹² *Shakespeare's Globe guidebook*, p. 15.

¹¹³ Thomas PLATTER, *Apud, Shakespeare's Globe guidebook*, p. 29.

O novo Globe Theatre – 1999.



Figura 24 - <http://www.onlineshakespeare.com/globe2.htm>

A caracterização do espaço cênico do *Globe Theatre* é semelhante à dos demais teatros elisabetanos e se constitui como algo exemplar do fenômeno teatral em foco.

4.1.2. O espaço cênico elisabetano e jacobino.

Se as casas de espetáculo elisabetanas exibiam uma arquitetura extremamente peculiar, a mesma peculiaridade é observável no palco, o espaço destinado ao desenrolar da cena teatral.

No caso dos *In-yards*, o palco guardava alguma semelhança com os *pageants* medievais, já que as trupes de atores ambulantes se incumbiam de montar uma espécie de plataforma no lugar mais apropriado do pátio das estalagens, de tal modo que pudessem ser bem vistos e ouvidos pela audiência. Geralmente estes pátios internos eram cercados pelas varandas dos andares onde ficavam os alojamentos, conforme a figura abaixo:



Figura 25 - Elizabethan Inn-yard
<http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-biography-elizabethan-theatre-playhouse-inn-yards.htm>

É claro que, em termos de recursos, o espaço cênico destes palcos improvisados era bem limitado, e a própria precariedade das trupes que se apresentavam nestes locais não permitia grandes realizações em termos de cenário e vestimenta. De todo modo, eram peças muito aguardadas e apreciadas, que reuniam um grande número de pessoas.

Os *Open-Air Amfiteatros*, ou simplesmente teatros elisabetanos, aqueles mais característicos e famosos da época, contavam com um palco que, apesar da aparente simplicidade em termos de acessórios, foi muitas vezes designado por adjetivos não menos valorosos que: *magnífico* ou *suntuoso*.

Vejamos, em termos de caracterização, como eram os palcos do tempo de Shakespeare e Marlowe.

A forma física do palco elisabetano sempre impressionou pela sua particularidade. Não havia painéis cenográficos, mas um amplo palco aberto e projetado em direção à platéia, que o cercava pelos três lados. Em alguns casos, quando a casa ficava bastante cheia, alguns espectadores sentavam-se nas bordas do palco. Talvez a característica mais interessante seja o palco superior permanente, uma espécie de mezanino por onde se chegava subindo-se uma escada localizada na coxia. Neste palco superior havia várias janelas, algumas das quais provavelmente com cortinas, sendo que no espaço frontal do palco

superior ficava uma balaustrada. Tudo isso era utilizado como recurso de cena. Muitas vezes os músicos eram posicionados neste mezanino, deixando espaço, na região central, para o desenrolar de alguma cena.

Abaixo temos duas maquetes: uma do *Swan Theatre* e outra do *Fortune Theatre*; em ambas as ilustrações é possível observar o mencionado palco superior permanente:

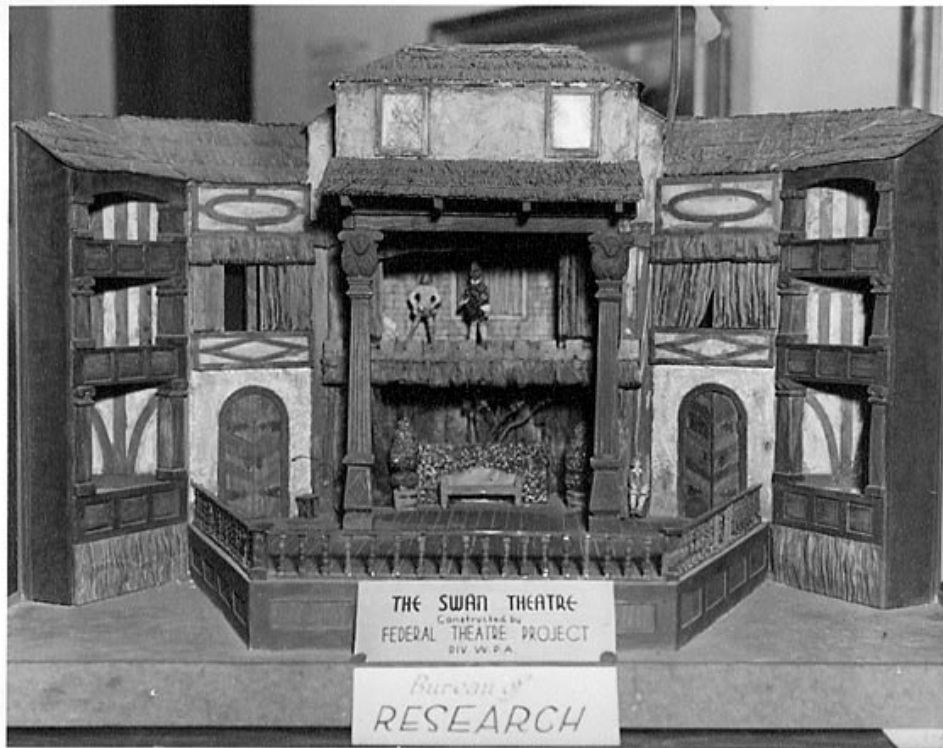


Figura 26 - THE SWAN THEATRE – 1595 – Teatro Swan
<http://www.uky.edu/FineArts/Theatre/Federal%20Theatre%20Project/FTP.htm>



Figura 27 - THE FORTUNE THEATRE – 1600 – Teatro Fortune
<http://www.uky.edu/FineArts/Theatre/Federal%20Theatre%20Project/FTP.htm>

Se do lado de fora os teatros elisabetanos apresentavam normalmente paredes revestidas de uma camada de cal, sem qualquer adorno em termos de pintura, o interior dos teatros, especialmente o palco, era um deslumbramento de cores e sugestivas pinturas. Há uma passagem de 1596, em que De Witt, um ilustre visitante, ao entrar no *Swan Theatre*, fica impressionado com a pintura dos pilares de madeira do palco porquê: “they were painted in such excellent imitation of marble that it is able to deceive even the most cunning”.¹¹⁴

Apresentamos, a seguir, um detalhe do desenho que De Witt fez do *Swan Theatre*, desenho este que, aliado às informações encontráveis em raras direções de palco ou rubricas fornecidas pelos manuscritos das peças, nos colocam diante de um retrato do que foi, em termos visuais, o palco elisabetano.

¹¹⁴ *Shakespeare's Globe guidebook*, p. 37.

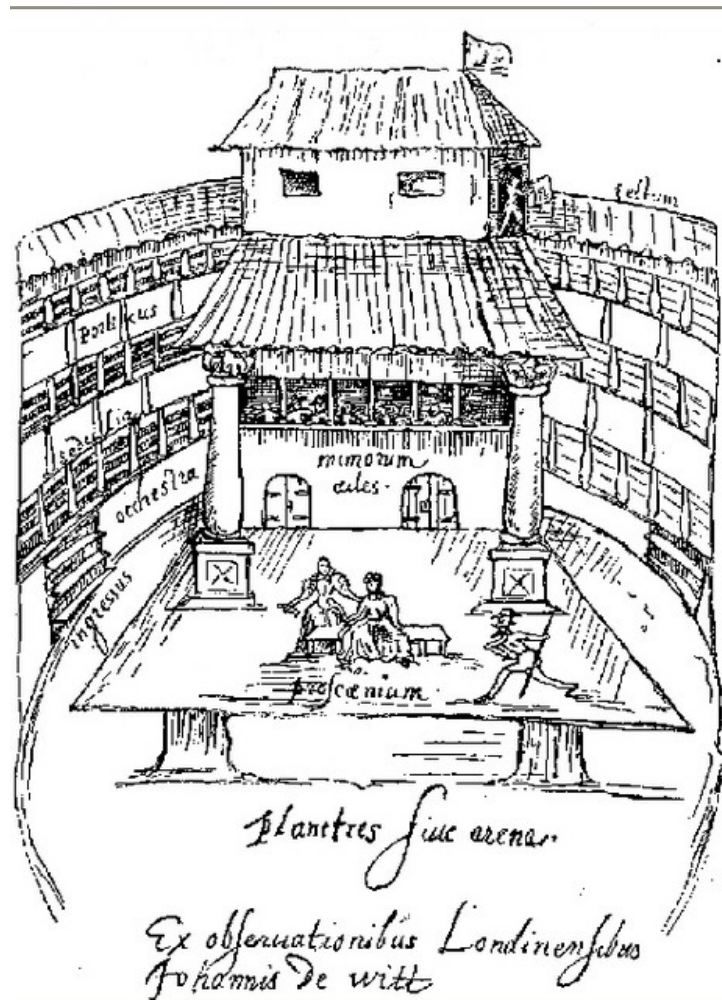


Figura 28 - gallery.nen.gov.uk/image57079-.html

Em seu livro intitulado *Reflexões Shakespearianas*, Bárbara Heliodora nos apresenta uma indicação de como o palco era explorado ao mencionar a rubrica (autêntica, da época do *First Folio* de Shakespeare) da Cena II, Ato V, de *Cymbeline* que diz:

Campo entre os acampamentos britânico e romano. Entram Lucius, Iachimo e o exército romano por uma porta, e o exército britânico por outra: Leonatus Posthumus segue atrás, como um soldado pobre. Eles cruzam marchando e saem. Depois entram de novo, em escaramuça, Iachimo e Posthumus: ele vence e desarma Iachimo, e então o deixa.¹¹⁵

Como bem assinala Bárbara Heliodora, este trecho nos coloca diante das possibilidades do palco elisabetano, uma vez que, desprovido de cortinas, o palco

¹¹⁵ Apud. Bárbara HELIODORA, *Reflexões shakespearianas*, p. 45.

principal contava com duas portas laterais por onde as personagens, ou grupos de personagens, entravam e saíam de cena.

Encontramo-nos a analisar um contexto bem diferente do palco dos italianos, por exemplo, que, motivados pela descoberta da perspectiva e pelo rico desenvolvimento das artes plásticas, especialmente nos séculos XV e XVI, incluíram a cenografia como forte apelo visual seguindo as tendências impulsionadas pelo referido contexto.

No caso da Inglaterra, o que observamos é uma adaptação dos *pageants* medievais que, sendo aproveitados sob iluminação natural, tinham sua área de atuação totalmente liberada para uso, o que se observa também nos *Open-Air Amphitheatres*.

É perfeitamente possível argumentar que o palco italiano, com sua cenografia, presta um grande serviço à platéia por criar visualmente o universo de que o texto fala naquele momento. O que seria, nesse caso, a inferioridade do teatro elisabetano, isto é, a ausência dessa espécie de muleta para a imaginação, passa a ser na verdade a sua maior qualidade: desde que o autor seja muito bom, o espetáculo elisabetano é um desafio, uma provocação à imaginação de cada espectador.¹¹⁶

Sobre a rica mobilização, por meio da linguagem e de outros suggestionamentos, da capacidade imaginativa da platéia, refletiremos mais adiante.

No tocante à apresentação dos recursos do teatro elisabetano, as companhias lançavam mão, geralmente, de acessórios de cena que, em alguns casos eram bastante elaborados e em outros tão simples como um banco ou uma arca dispostos no centro do proscênio entre os dois pilares, ou colunas, que sustentavam o telhado localizado logo acima do palco. O teto do palco elisabetano normalmente trazia uma pintura que evocava um céu estrelado com figuras do zodíaco, como podemos observar na réplica do *Globe Theatre*.

¹¹⁶ Bárbara HELIODORA, *Reflexões shakespearianas*, p. 51.



Figura 29 - http://photos.igougo.com/images/p42112-London-Globe_Theatre.jpg

Apresentamos, logo abaixo, algumas fotos ilustrativas do acima exposto, todas elas do atual *Globe Theatre*:



Figura 30 - <http://www.virginmedia.com/take5/today/onthisday-gallery.php?ssid=21>



Figura 31 - <http://www.virginmedia.com/take5/today/onthisday-gallery.php?ssid=21>

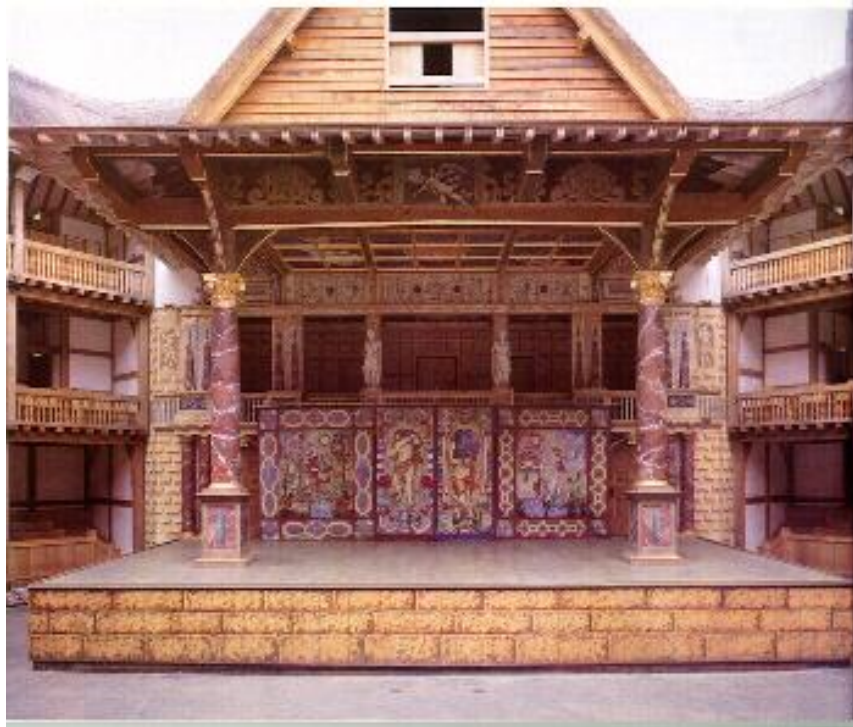


Figura 32 - <http://www.wpi.edu/Academics/Depts/HUA/TT/Globe/>



Figura 33 - Celebratory performance marking the opening of the Globe Theatre in London, June 12, 1997 (Performance realizada em celebração da abertura do Globe Theatre em Londres, 12 de junho de 1997).

<http://www.britannica.com/ebc/art-100187/Celebratory-performance-marking-the-opening-of-the-Globe-Theatre-in>

*“Totus mundus agit histrionem”*¹¹⁷, esta frase, pertencente ao bufão de *Como Gostais*, encontrava-se inscrita no frontão do *Globe*; uma epígrafe permanente para o que o público encontraria naqueles dias de ouro do teatro inglês.

Pensando na disposição da cena, podemos falar de superposições alternando a utilização espacial múltipla: o proscênio ao ar livre para as cenas que indicavam o exterior (florestas, ruas, etc.); a área coberta do palco para os interiores; o mezanino como sacadas ou muralhas. Havia também um alçapão na plataforma central que ajudava no caso de alguns efeitos necessários.

Uma outra peculiaridade dos teatros renascentistas ingleses é a utilização de bandeiras localizadas no alto dos edifícios a indicarem, através de suas cores, o tipo de peça em cartaz – comédia, peça histórica, tragédia, etc.

¹¹⁷ “O mundo todo é um palco”, também usado no sentido de: “Todos somos atores”.

As encenações duravam cerca de duas horas, sem intervalo, durante as quais o público se envolvia e participava do espetáculo o tempo todo.

O teatro parece que foi tão necessário às multidões elisabetanas como as touradas para as multidões espanholas. Na falta de jornais, reuniões políticas, clubes ou outros locais de prazer, é no teatro que a multidão comungava, informava-se, instruía-se, zombava, ria, chorava em comum. Ia-se buscar ali o sonho, a moral, a política, emoções fortes, lições de espírito, tanto o espetáculo da violência como o senso da sutileza, sangue, pilhéria, magia.¹¹⁸

4.1.3. As companhias teatrais e seus atores.

No ano de 2002 pudemos estar em viagem por algumas cidades do Reino Unido que incluíram Stratford Upon Avon, Londres, Brighton, entre outras. Foram inúmeros os momentos de forte emoção e entusiasmo provocados por visitas a lugares extremamente importantes do ponto de vista histórico, artístico e pessoal, dada a intensa ligação com nossa escolha profissional e admiração pessoal motivadora da referida escolha.

Dentre estes muitos momentos especiais, há, pelo menos, três destacáveis: a visita à casa da Henley Street, onde Shakespeare nasceu, em Stratford Upon Avon; a visita ao Globe Theatre, em Londres e aquele que me veio à lembrança no momento de iniciar a presente seção deste capítulo: ao caminhar pela orla da praia de Brighton, o momento em que pudemos estar diante da casa onde viveu o ator Laurence Olivier.

Lembramo-nos de termos ficado por algum tempo com o olhar voltado alternadamente, para a entrada daquela casa e a vista do mar.

Laurence Olivier foi um ator inglês que, em sua vasta atuação no teatro e no cinema (foram 121 peças e 65 filmes), representou inúmeras personagens de Shakespeare, entre os quais: Hamlet, Othello, Henrique V, Ricardo III e outros. Que desafios terá experienciado este ator do século XX ao dar vida a

¹¹⁸ Claude MOURTHÉ, *Shakespeare*, p. 63.

personagens surgidas de um tempo tão diferente do seu? Era basicamente o que vinha à nossa mente, sobretudo quando, na alternância de olhares, focalizávamos a tranqüila praia de Brighton, no verão daquele ano de 2002.

Da mesma forma, ao assistirmos ao filme/documentário *Ricardo III – um ensaio*, de Al Pacino, encontramos alguns relatos de pessoas comuns acerca da representação de peças de Shakespeare que nos reportaram à questão da tarefa do ator e do fato de estas peças virem rompendo a barreira do tempo e do espaço até o presente dia. Surpreendemo-nos ao ouvir, de um homem aparentemente simples, as seguintes palavras:

Homem: "A inteligência está ligada à linguagem; quando falamos sem sentimento não tiramos nada da nossa sociedade. Devíamos falar como Shakespeare, devíamos introduzir Shakespeare nos colégios, sabe por quê? Porque então os jovens teriam sentimentos. Sentimento não existe (*sic*), é fácil tirarmos uma arma e atirarmos um no outro, porque não temos sentimento pelos outros. Se nos ensinássemos a sentir um pelo outro não seríamos tão violentos". (*sic*).

Al Pacino: "Shakespeare nos ajuda com isso?"

Homem: "Ele faz mais que ajudar, ele nos ensina."¹¹⁹

O documentário nos coloca diante dos desafios vividos pelos atores e diretores quando iniciam a montagem da peça *Ricardo III*, de Shakespeare. Há uma série de declarações extraídas de perguntas rápidas, feitas pelo ator Al Pacino, nas ruas de New York, que misturam o total desinteresse quanto a peças tão “complicadas”, “com uma linguagem difícil”, “chatas”, e declarações como a mencionada pelo homem logo acima.

O fato é que Shakespeare (e o teatro do seu tempo) continua sendo necessário, caso contrário, as dificuldades e desafios reunidos todas as vezes que atores e diretores, de várias nacionalidades, se mobilizam para uma produção shakespeariana seriam suficientes para provocar uma desistência.

Jan Kott nos diz:

¹¹⁹ Filme/documentário: *Ricardo III – um ensaio*, 1996.

... a genialidade de Shakespeare talvez resida no fato de a peça servir como um espelho. Um *Hamlet* perfeito seria ao mesmo tempo o *Hamlet* mais shakespeariano e o mais contemporâneo.¹²⁰

O Hamlet mais shakespeariano e o mais contemporâneo se materializam através da arte do ator, e o ator do teatro da era dos Tudors teve que vencer desafios talvez mais difíceis para dar vida a personagens que continuam, num certo sentido, vivos, séculos depois.

Nas palavras de Ortega Y Gasset: “O cenário e o ator são a metáfora universal corporificada, e isto é o Teatro: a metáfora visível”¹²¹. Vejamos, portanto, quais eram as circunstâncias em que atuaram estes personagens históricos: os atores elisabetanos.

Na Inglaterra do século XVI vamos encontrar uma classe de pessoas que, do ponto de vista da organização social, desempenharam uma função não localizável no quadro das profissões legalizadas – os atores das trupes ambulantes. Dentro do regime hierárquico reinante na cidade de Londres, as representações teatrais significavam um tipo de recreação bastante extravagante e incitativa de comportamentos desregrados e lascivos, tanto que foram sendo “empurradas” para a região das Liberties, como já foi mencionado. Os atores eram, na maioria das vezes, considerados vagabundos, arruaceiros e foras da lei; tratava-se de uma categoria de pessoas de reputação duvidosa, portanto. De acordo com uma lei de 1572 (*Tudor Poor Law*), os atores poderiam ser taxados de vagabundos e arruaceiros por não possuírem uma ocupação legal, estando constantemente sob ameaça de punições que iam desde açoitamento público até mesmo à pena de morte. Essas coisas colocam-nos perante a força estupenda das vocações (*votacus*: os chamados, na vida, para missões artístico-humanitárias), bem como perante uma nova paixão alucinante até ao martírio: o teatro. Como não irem, os atores e autores, conquistando o respeito social?

¹²⁰ Jan KOTT, *Shakespeare nosso contemporâneo*, p. 70.

¹²¹ Ortega y Gasset, *A idéia do teatro*, p. 40.

De todo modo, enquanto atuavam nos palcos improvisados das estalagens e, posteriormente, nas casas de espetáculos teatrais, foram gradativamente alcançando admiração e algum respeito, sobretudo quando conseguiam o patrocínio de algum nobre ou da própria realeza. Este foi o modo que encontraram de exercer seu ofício de forma mais regular e sem grandes ameaças.

A rainha Elizabeth I foi uma grande incentivadora do drama e, em 1574, promulgou o *Licensing Act* através do qual ficou determinado que somente barões ou nobres de título mais elevados poderiam patrocinar as trupes de atores. Com isso, observamos os primeiros movimentos no sentido de organizar e legalizar a profissão dos atores e o próprio teatro. Em 1576, portanto dois anos depois, acontece a abertura do gabinete do *Master of Revels* responsável pela autorização das produções teatrais, inclusive com o estabelecimento de uma tarifa para cada produção.

A Era Elisabetana e Jacobina viu o surgimento de uma quantidade notável de companhias teatrais sob o patrocínio de algum nobre que lhe emprestava o nome; vejamos alguns exemplos:

- Lord Chamberlain's Men;
- Admiral's Men;
- Pembroke's Men;
- Earl of Nottingham's Men;
- Earl of Leicester's Men;
- Lord Strange's Men;
- Worcester's Men;
- Queen Elizabeth's Men;
- King's Men (James I);
- Prince Charles's Men;
- E outras.

Observe-se que a própria rainha e, posteriormente seu sucessor, James I, possuíam sua companhia teatral, o que doura suas biografias.

Mas havia também as Companhias de Crianças (*Children's Companies*), geralmente compostas por garotos que cantavam em corais de igreja; eram meninos de oito a doze anos com belas e bem treinadas vozes. Tal prática – a de crianças atuando – obviamente gerava alguma controvérsia, já que o meio teatral gozava de reputação duvidosa, mas proporcionava boa resposta em termos do desenvolvimento das peças e do público.

Havia as trupes só de meninos que representavam geralmente comédias, mas eventualmente encenavam tragédias e mesmo peças históricas. Dentre tais trupes destacavam-se: *Children of Paul's* e *Children of the Chapel* (posteriormente chamada *Children of the Blackfriars*).

No teatro elisabetano não havia atrizes e estes rapazinhos muitas vezes eram escalados, pelas companhias de adultos, para os papéis femininos em razão de suas vozes ainda não alteradas pela puberdade. As mulheres somente vão entrar em cena, no teatro inglês, depois da Restauração da monarquia, após 1662. Curiosamente não havia lei impedindo ou proibindo a aparição de mulheres no palco elisabetano e jacobino, porém, tudo leva a crer que tal fato fosse impensável na época, já que não há absolutamente registro algum de qualquer movimento favorável à existência de atrizes.

No filme *A Bela do Palco*¹²², que retrata o período em que as primeiras atrizes começam a atuar no teatro inglês, o protagonista, um rapaz que havia se especializado em papéis femininos, ao saber da licença do rei Charles II para que as mulheres trabalhassem como atrizes, fica completamente aturdido, perguntando-se: “Mas o que há de extraordinário, de artístico e notável em uma mulher representar uma mulher?”. Parece-nos algo culturalmente aceito na era Elisabetana e Jacobina, a idéia de que o teatro era um espaço de atuação masculina.

Dentre os atores de renome do período, destaca-se Richard Burbage, filho do empreendedor James Burbage, responsável pela edificação do *Theatre*, primeira casa de espetáculo teatral na Inglaterra. Richard Burbage participou de

¹²² Título original: *Stage Beauty*, direção de Richard Eyre, 2004.

algumas companhias teatrais, sendo a primeira delas a *Earl of Leicester's Company*; contudo, notabilizou-se desempenhando papéis na companhia *Lord Chamberlain's Men*, depois de 1588 e *Admiral's Men*, depois de 1590. Dois anos mais tarde Shakespeare surge na cena londrina e inicia sua carreira nos teatros. Em 1594, a rainha Elizabeth I assiste a uma peça encenada por Shakespeare, Richard Burbage e William Kempe, outro ator que deixou seu nome gravado na história do teatro inglês.

Richard Burbage acompanhou a carreira de Shakespeare do início ao fim, tendo seu potencial dramático sempre muito bem explorado pelo gênio de Stratford Upon Avon:

It appears that Shakespeare either felt obliged to tailor roles to suit Burbage's particular capacities or else, far more likely, perceived that his gifts and style offered the possibility of exploring more rounded, more inward-looking personalities in a more profound fashion.¹²³

Além de ator de peças de Shakespeare, Burbage atuou em peças de grandes dramaturgos do período como Ben Jonson e John Webster.

As companhias teatrais elisabetanas contavam com uma organização que envolvia um grupo de aproximadamente dez participantes ou associados que geralmente se dividiam nas tarefas como atores e administradores. A mais famosa e bem sucedida destas companhias foi a que Shakespeare integrou, *The Lord Chamberlain's Men*, como ator e dramaturgo e que, em 1603, com a ascensão de James I ao trono da Inglaterra, tornou-se *The King's Men*, sob o patrocínio deste monarca.

Desde o final da Idade Média era relativamente comum que a nobreza ou mesmo a realeza mantivesse uma trupe de atores para fins de entretenimento. O rei Henrique VII, pai de Henrique VIII, manteve uma companhia de atores chamada *Lusores Regis*.

¹²³ International Dictionary of Theatre, *Apud* Richard Burbage, http://findarticles.com/p/articles/mi_gx5229/is_2003/ai_n19152674.

De um modo geral, as companhias se mantinham também realizando tours em diferentes cidades; embora não tivessem que gastar muito com cenário ou acessórios de cena, precisavam investir uma quantia razoável em trajes, que acabavam sendo o bem mais valioso que possuíam. Sempre que se encontravam em dificuldades financeiras, a saída era penhorar alguns de seus trajes ou fantasias. Além deste, outro gasto bastante oneroso era com os scripts para as peças, já que precisavam de um repertório muito variado, como se pode constatar por meio do diário do empreendedor teatral Philip Henslowe; lá encontra-se registrada a compra de dúzias de títulos de peças no período que compreende os anos de 1597-1603.

Não era tarefa fácil lidar com a questão financeira envolvendo produções teatrais no período em foco; os atores, que normalmente enfrentavam forte preconceito por parte dos puritanos, defensores contumazes da idéia de banimento dos espetáculos teatrais, tinham que enfrentar os terríveis períodos de fechamento dos teatros em razão dos surtos de peste bubônica que invadiam a cidade de Londres de tempos em tempos.

One restriction that the players observed, one that was too serious to violate, was the prohibition enforced whenever bubonic plague rose from endemic to epidemic levels. Through much of the English Renaissance period, the theatres were shut down when the death figures in the plague bill (the weekly mortality report for London and some suburban parishes) rose above a certain level. In 1604 that cut-off number was set at 30 per week; in 1607 it was raised to 40. A serious epidemic closed the theatres almost entirely from June 1592 through April 1594; 11,000 Londoners died of plague in 1593. (The plague tended to abate in the colder weather of winter; the theatres opened for short seasons during the winter months of those years.) 1603 was another bad plague year, with 30,000 deaths in London; the theatres were closed from March, to perhaps April of 1604.¹²⁴

Quando Shakespeare chegou à cidade de Londres, as companhias teatrais já estavam em franco desenvolvimento, havendo, inclusive, alguma competição entre elas. Enquanto o *Rose Theatre*, de Philip Henslowe, era palco da companhia *Admiral's Men*, que encenava peças de Christopher Marlowe, com seu principal ator Edward Alleyn; o *Theatre*, contava com Richard Burbage e, depois,

¹²⁴ Playing Company, http://en.wikipedia.org/wiki/Playing_company.

Shakespeare, da companhia *Lord Chamberlain's Men*. Mas havia uma consciência da necessidade de cooperação mútua, que se observa pelo fato de, durante um período de crise financeira, os *Admiral's Men* terem se mudado para o *Theatre*, onde apresentaram peças com Richard Burbage no elenco.

Nomes como o de Richard Burbage, William Kempe, Edward Alleyn, Henry Condell e John Heminges, deram vida a personagens que povoaram o imaginário de seu tempo e, pela força de irradiação em termos não apenas de cultura localizada, mas de espelho para a humanidade, vêm sendo interpretados e re-interpretados ao longo de séculos. Estes nomes, aliados a todos os personagens que desempenharam, são a “metáfora visível” da arte teatral elisabetana.

4.2. O dramaturgo elisabetano - universitários e leigos numa atividade em busca da especialização.

Pelo que foi apresentado até agora, vemo-nos diante de profissões em fase de reivindicação de espaço e de organização em termos sociais e mesmo legais, no caso dos atores. A atividade do dramaturgo elisabetano também se vê na condição de ter que construir o próprio caminho e, sendo assim, a maneira mais confortável era a do dramaturgo conseguir espaço entre os favorecidos pelo patrocínio de algum nobre, manobra que permitiria certa estabilidade, já que não precisaria se preocupar em oferecer para venda seus manuscritos a diferentes empreendedores teatrais.

Em momento anterior desta pesquisa, procuramos estabelecer a diferença entre teatro e literatura (mais precisamente no Capítulo 1, item 1.3.1. - A imagem e a oralidade em tempos de analfabetismo), auxiliados por importantes esclarecimentos, sobretudo, de Anatol Rosenfeld. Se hoje a idéia de que teatro não é literatura, já que possui características próprias, no século XVI inglês esta noção era radicalmente estabelecida. Os autores de teatro não viam muita razão

para a publicação de suas peças, pois estavam diante de um público que compreendia ser o teatro o momento do espetáculo, não havendo, portanto, o que justificasse a leitura de um texto teatral. Isto aliado, é claro, ao fato de que a maior parte do público sequer sabia ler.

O Ocidente se acostumou a associar a figura de Shakespeare ao teatro elisabetano, levando os menos esclarecidos à idéia de que Shakespeare foi a única figura notável deste contexto. É inegável que foi o mais genial e é o mais famoso, porém, há muitos nomes que precisam ser lembrados quando nos reportamos ao desenvolvimento da arte dramática inglesa no século XVI.

O Renascimento na Inglaterra e no mundo, foi o momento do florescimento de novas idéias e perspectivas, da busca de novos saberes e novas interpretações da realidade, mesmo não havendo simultaneidade entre os movimentos renascentistas. O mundo parece querer se abrir para um ser humano curioso e ansioso por conhecê-lo. Assim, o papel do dramaturgo está diretamente ligado a essas novas possibilidades interpretativas. O entusiasmo característico do período talvez não tenha ajudado os que, futuramente, iriam estudá-lo já que, no caso do teatro, a preservação dos manuscritos e mesmo a publicação mais organizada dos textos teatrais não aconteceu. Contamos hoje, no que diz respeito a muitas peças elisabetanas, apenas com fragmentos e muitos textos que, ao longo do tempo, podem ter sido alterados. De qualquer forma, a riqueza deste tempo mobilizou tão profundamente o imaginário coletivo que provocou uma onda cujas reverberações não cessam de ser ouvidas e cujas reproduções tendem a mantê-la viva por um tempo que não poderíamos medir. No que diz respeito às obras de William Shakespeare, fomos agraciados pela iniciativa de dois de seus companheiros de teatro: Heminges e Condell que, postumamente, reuniram a obra dramatúrgica do gênio de Stratford para publicação (algo sobre o que falaremos mais tarde).

Dentre os dramaturgos elisabetanos, destacamos os seguintes nomes: William Shakespeare, Christopher Marlowe, Francis Beaumont, John Fletcher, Thomas Kyd, Ben Jonson, Robert Greene, John Lyly, Thomas Middleton, George

Peele, John Webster, Thomas Nashe, George Chapman, Thomas Dekker, Massinger, entre outros. Ao analisarmos a tabela abaixo, observaremos que, após a entrada de Shakespeare para o quadro dos dramaturgos mais famosos do período (em 1592), seu domínio é absolutamente visível:

Famous Elizabethan Playwrights and Authors and their works	
1588 Greene's Pandosto	1604 Shakespeare's Troilus and Cressida
1588 Marlowe's Dr. Faustus	1604 Shakespeare's Measure for Measure
1590 Spenser's Faerie Queen (1-3)	1604 Shakespeare's Othello
1590 Marlowe's The Jew of Malta	1605 Jonson Volpone
1591 Sidney's Astrophil and Stella	1605 Bacon's The Advancement of Learning
1592 Kyd's The Spanish Tragedy	1606 Shakespeare's King Lear
1592 Shakespeare's Henry VI Part I	1606 Shakespeare's Macbeth
1592 Shakespeare's Henry VI, Part II	1606 Shakespeare's Antony and Cleopatra
1593 Shakespeare's Henry VI, Part III	1606 Ben Jonson's Volpone
1594 Greene's Friar Bacon and Friar Bungay	1607 Shakespeare's Coriolanus
1594 Marlowe's Edward II	1607 Beaumont and Fletcher Knight of the Burning Pestle
1594 Shakespeare's Titus Andronicus	1607 Shakespeare's Timon of Athens
1594 Shakespeare's The Comedy of Errors	1607 Tourneur's The Revenger's Tragedy
1594 Shakespeare's Taming of the Shrew	1608 Shakespeare's Pericles
1594 Shakespeare's Shakespeare's Two Gentlemen of Verona	1609 Ben Jonson's The Silent Woman
1594 Shakespeare's Love's Labour's Lost	1609 Beaumont & Fletcher's The Knight of the Burning Pestle
1595 Sidney's An Apologia for Poetrie	1610 Ben Jonson's The Alchemist
1595 Shakespeare's Romeo and Juliet	1610 Beaumont and Fletcher Philaster
1595 Shakespeare's A Midsummer Night's Dream	1611 Shakespeare's Tempest
1596 Shakespeare's The Merchant of Venice	1611 Beaumont and Fletcher The Maid's Tragedy
1596 Spenser's Faerie Queen (4-6)	1611 Beaumont and Fletcher A King and No King
1597 Shakespeare's Henry IV, Part I	
1597 Shakespeare's Henry IV, Part II	

1598 Shakespeare's Much Ado About Nothing	1611 Shakespeare's Macbeth
1598 Shakespeare's Henry V	1611 Ben Jonson's Catiline
1598 Jonson Every Man in his Humour	1611 Shakespeare's The Winter's Tale
1599 Shakespeare's As You Like It	1612 Webster's The White Devil
1599 Jonson Every Man out of his Humour	1612 Shakespeare's Henry VIII
1600 Shakespeare's Julius Caesar	1612 Shakespeare's The Two Noble Kinsmen
1600 Kemp's Nine Daies Wonder	1613 Beaumont and Fletcher The Scornful Lady
1600 Dekker's Shoemaker's Holiday	1614 Jonson's Bartholomew Fayre
1600 Jonson Cynthia's Revels	1614 Webster's Duchess of Malfi
1601 Shakespeare's Richard II	1614 Sir Walter Raleigh's History of the World
1601 Jonson Poetaster	1616 Ben Jonson's Works published in folio
1600 Shakespeare's Richard III	1618 Beaumont and Fletcher The Humorous Lieutenant
1600 Shakespeare's Hamlet	1623 Publication of Shakespeare's First Folio
1600 Shakespeare's The Merry Wives of Windsor	1624 Thomas Middleton A Game at Chess
1602 Shakespeare's Twelfth Night	
1602 Shakespeare's All's Well That Ends Well	
1603 Jonson Sejanus	
1604 Marston's The Malcontent	

<http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-biography-elizabethan-playwright-authors.htm>

A Londres da segunda metade do século XVI, contava, portanto, com muitas casas de espetáculo teatral, com atores e dramaturgos disputando um espaço recém-criado. Havia, entre os dramaturgos da época, aqueles que mais tarde viriam a ser chamados de *The Universities Wits*, um grupo de autores teatrais que haviam saído dos bancos universitários de Cambridge e Oxford para mostrarem seu talento no teatro popular. Dentre estes o mais famoso foi, sem dúvida alguma, Christopher Marlowe, podendo ser destacados também os nomes de Robert Greene, John Lyly, George Peele, Thomas Nashe e Thomas Lodge.

Shakespeare, como se sabe, não pertencia ao grupo mencionado e, embora tenha admirado o trabalho de Marlowe e inclusive se inspirado nele em algumas ocasiões, chegou a provocar o famoso ataque de Robert Greene, no qual transparece o descontentamento de um autor universitário diante de um rapaz sem a mesma instrução e que, contudo, estava ganhando destaque e popularidade no teatro londrino da época. Curiosamente, o nome de Robert Greene acabou alcançando algum destaque, graças ao “corvo arrivista”, ao “*Johannes Factotum*” que “sacudia as cenas” como ninguém. Neste ataque, Robert Greene, já bastante deprimido pelas circunstâncias de sua vida, se dirige a três autores – Christopher Marlowe, Thomas Nashe e George Peele, numa tentativa amarga de aconselhamento:

Homens de mente vil são todos os três, se não forem alertados pela minha miséria: pois nenhum de vocês (como a mim) (sic) procuraram a esses vermes se prender: esses Bonecos (quero dizer) que dizem nossas palavras, esses Palhaços enfeitados com nossas cores. Não é estranho que eu, a quem todos eles têm sido devedores; não é provável que vocês, a quem todos eles têm sido devedores, fiquemos (se estivessem vocês na situação em que estou agora), sejamos todos de uma só vez repudiados? Sim, não confiem neles: pois há um corvo arrivista, embelezado com nossas penas, que com seu *Coração de tigre envolvido na pele de um Ator* supõe ser tão capaz de compor bombásticos versos brancos como o melhor de vocês: e sendo um absoluto *Johannes factotum*, é, em seu próprio conceito, o único Sacode-cenas do país. Ah, que eu pudesse persuadir seus raros espíritos a serem empregados em atividades mais proveitosas: deixares esses Macacos imitar suas excelências passadas, sem jamais deixá-los conhecer sua admirável inventividade.¹²⁵

Como é sempre característico do ser humano em todas as épocas, numa atividade artística tão popular, que foi se infiltrando no cotidiano das pessoas ao ponto de ensejar toda espécie de reações, a competição era por vezes acirrada, tanto por parte dos dramaturgos quanto dos atores, o que, num certo sentido, trabalhou favoravelmente ao desenvolvimento do teatro. É possível observar-se um movimento intenso em direção ao aperfeiçoamento e à superação.

Num trabalho de pesquisa, o contato com a multiplicidade de informações e possibilidades que o tema oferece muitas vezes nos provoca preocupante

¹²⁵ E.K. CHAMBERS, *Shakespeare, a Study of Facts and Problems*. Londres: Oxford University Press, 1951, *Apud*. Bárbara HELIODORA, *Por que ler Shakespeare*, p. 23.

sensação de termos deixado pelo caminho uma infinidade de nomes sem a atenção merecida. Contudo, é preciso tornar tal trabalho uma possibilidade prática e, sendo assim, a tarefa delimitadora se faz necessária. Em razão disso, mesmo diante de tantos nomes merecedores de atenção, procuramos nos ater ao foco temático selecionando, para compor o presente capítulo, três nomes que se destacaram no teatro elisabetano: Christopher Marlowe, Ben Jonson e Thomas Kyd, além, é claro, de dar o devido destaque ao que chamamos de paradigma shakespeariano. Os três referidos nomes foram escolhidos em razão da representatividade frente ao que procuramos salientar a respeito da importância da expressão teatral do período em foco.

4.3. Christopher Marlowe.

Há um consenso entre a maior parte dos estudiosos do teatro elisabetano quanto ao fato de que Christopher Marlowe, tivesse logrado um período produtivo mais extenso do que o que a sua breve e tumultuada vida permitiu (morreu pouco depois de completar 29 anos); teria alcançado um status semelhante ao de Shakespeare na história do teatro e da literatura universais. Estamos diante de uma mente, sem qualquer dúvida, brilhante, que foi, ao que tudo indica e ao que procuraremos demonstrar, muito admirada por William Shakespeare, embora tivesse recebido severas críticas de seus contemporâneos devido ao fato de ter assumido posições bastante controversas em sua vida pública e artística.

Marlowe pode ser considerado o primeiro grande dramaturgo e poeta da Era Elisabetana, abrindo caminho para uma longa lista de outros nomes em cujo ápice encontra-se o de Shakespeare. Detentor de uma biografia cheia de turbulências que culminou numa morte cercada de mistérios, o autor de *Doctor Faustus* veio de família simples, seu pai sendo sapateiro, contrariara o normal do período, conseguindo proporcionar ao filho uma educação acima do esperado.

John Marlowe, seu pai, mudou-se para Cambridge na década de 1550, cidade onde Christopher nasceu e realizou seus estudos até ingressar na Universidade de Cambridge, graças a uma bolsa de estudos a ele conferida pela renomada King's School. Também em Cambridge, Kit (como era chamado) iniciou sua formação universitária tendo obtido a concessão de uma bolsa de estudos.

Do que se sabe a respeito da biografia de Christopher Marlowe e de comentários a respeito dele, podemos imaginar um jovem de mente extremamente ágil e possuidor de um talento nato para a arte. Um espírito sensível e questionador que cultivou admiradores e inimigos, dentro e fora do círculo literário e teatral.

Preso por, pelo menos, quatro vezes sob as acusações de briga, falsificação de dinheiro e comportamento dissidente à igreja oficial, Marlowe não se deixou intimidar por esses acontecimentos e transformou seus protagonistas em porta-vozes de questões bastante polêmicas para a época como: o ateísmo, a homossexualidade e o anti-semitismo.

Tais características aliadas a um possível envolvimento com a espionagem para a rainha, ou mesmo a atuação como agente duplo, valeram-lhe uma fama também ambivalente, a de grande poeta e dramaturgo e a de arruaceiro, pessoa de comportamento suspeito.

Dentre seus colegas escritores, encontramos a crítica de Robert Greene, em 1588, acusando Marlowe de “daring God out of heaven with that Atheist Tamburlaine”, bem como encontramos a exaltação de George Peele ao colega dizendo: “Marley, the Muses darling for thy verse” e Ben Jonson referindo-se a “Marlowe's mighty line”¹²⁶.

No século XIX, temos o ilustre poeta Algernon Charles Swinburne, emitindo o seguinte comentário sobre Marlowe:

...alone... the true Apollo of our dawn, the bright and morning star of the full midsummer day of English poetry at its highest... The first great English poet was the father of English tragedy and the creator of English blank verse... the first English poet whose powers can be called sublime... He is

¹²⁶ Patrick CHENEY (Editor), *The Cambridge companion to Christopher Marlowe*, *passim*.

the greatest discoverer, the most daring and inspired pioneer, in all our poetic literature.¹²⁷

Durante os anos que passou em Cambridge, na faculdade de Corpus Christie, Marlowe deve ter conhecido sir Francis Walsingham, chefe de espionagem e secretário da rainha Elizabeth I que, provavelmente, o ingressou num possível envolvimento com o serviço secreto. É preciso lembrar que a rainha Elizabeth I foi quem autorizou o primeiro serviço secreto financiado pelo Estado da história da Inglaterra, isto em razão de muitos movimentos para assassiná-la. Foi também durante este período que se iniciaram suspeitas a respeito de seu catolicismo, já que Marlowe não cumpriu uma das exigências para a concessão da bolsa de estudos em Cambridge, que era a de receber a ordem eclesiástica da Igreja Anglicana. Isso lhe valeu a recusa, por parte dos professores da instituição, em atribuir-lhe o título de conclusão do curso. Foi somente após a intervenção do Conselho Privado da Rainha, que Christopher Marlowe obteve o grau de Mestre em Artes.

Em meio a esse turbilhão de eventos, o dramaturgo em foco produz, no intervalo entre os anos de 1585 a 1593, sete peças que compõem o brilhante cânone teatral marloviano. São elas:

- *Dido, Queen of Carthage* (com co-autoria de Thomas Kyd).
- *Tamburlaine Part I* (primeira peça sua a ser representada no palco londrino).
- *Tamburlaine Part II*.
- *The Jew of Malta* (cujo Prólogo é proferido por um personagem representando Machiavelli).
- *Edward II*.
- *The Massacre at Paris* (sobre a noite de São Bartolomeu, 1572).
- *The Tragical History of Doctor Faustus*.

¹²⁷ Apud Patrick CHENEY (Editor), *The Cambridge companion to Christopher Marlowe*, p. 8.

Marlowe era um *University wit*, cheio da irreverência que pode ter brotado da sua condição de aluno bolsista e, portanto, de certa forma discriminado pelos colegas de famílias mais nobres, o que pode tê-lo impulsionado a uma série de questionamentos e a um comportamento intenso, explosivo mesmo.

No século do Renascimento inglês, tempo em que os círculos intelectuais se movimentavam numa atmosfera menos marcada pela religiosidade e mais voltada para a racionalidade (se considerarmos como parâmetro comparativo o período medieval), o temor a Deus continuava sendo o pilar de sustentação da sociedade inglesa Tudor. Acreditava-se que uma alma descrente estaria em contínuo estado de pecado. É, contudo, este o momento histórico em que o ateísmo começa a ganhar espaço mais público na Inglaterra, não sem causar perplexidade e horror. Marlowe, como já dito, foi acusado de comportamento dissidente quanto à religião oficial inglesa e de ter ingressado num seminário católico em Rheims, França; mas foi também acusado de se dizer ateu publicamente.

Uma série de rumores cerca os contornos biográficos do dramaturgo; entretanto, é perfeitamente observável que, descontados os exageros que o longo espaço de tempo que nos separam dos fatos ocorridos pode ter ensejado, Marlowe, num certo sentido, parece ter almejado, assim como o seu Doctor Faustus, vôos mais altos do que, naquela época, lhe eram permitidos.

Marlowe começou a escrever para o teatro quando ainda era aluno em Cambridge; *Tamburlaine the Great* fez parte do repertório do *Lord Admiral's Men* no ano de 1587.

A work of high literary accomplishment, and an unprecedented crowd-pleaser to boot, *Tamburlaine* marked an important advance in the quality of English professional theatre. Marlowe's major innovation was the sonorous, actor-friendly blank verse line that he bequeathed to Shakespeare and Milton. The author voices his scorn for "rhyming mother wits", and promises to regale his audience with "high astounding terms", in the opening lines of his Prologue.¹²⁸

¹²⁸ Patrick CHENEY (Editor), *The Cambridge companion to Christopher Marlowe*, p. 30.

Aqui já é notável o papel decisivo que a palavra, sua sonoridade e significado, irá desempenhar para o teatro elisabetano, sobretudo por meio da mente brilhante de Shakespeare.

O sucesso das peças de Marlowe aconteceu quase que imediatamente. A irreverência dos temas iconoclastas e a eloquência de seus protagonistas ganharam o público londrino.

Embora a obra completa de Marlowe incluía trabalhos poéticos, em prosa e mesmo traduções, pretendemos nos ater às consideradas principais peças do autor: *Tamburlaine*, *The Jew of Malta*, *Edward II* e *Doctor Faustus*, para, em uma brevíssima análise, observarmos a maneira como seu tempo as recebeu.

A energia do verso branco marloviano foi reconhecida por Ben Jonson e criticada por Thomas Nashe; de qualquer forma, em sentido geral, é a marca de Christopher Marlowe e uma valiosa herança em termos de estilo que os dramaturgos elisabetanos souberam aproveitar.

Em *Tamburlaine* encontramos no Prólogo a indicação de que a audiência irá se submeter a um novo tipo de teatro, livre de “riming mother wits”, com o protagonista “Threatening the world with high astounding tearms”:

The Prologue

From jygging vaines of riming mother wits,
And such conceits as clownage keepes in pay,
Weele leade you to the stately tent of War:
Where you shall heare the Scythian *Tamburlaine*,

Threatning the world with high astounding tearms
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragicke glasse,
And then applaud his fortunes if you please.¹²⁹

As peças – *Tamburlaine Part I* e *Tamburlaine Part II* - são baseadas na vida do imperador asiático Timur e apresenta características fortes em termos de

¹²⁹ Christopher MARLOWE, *Tamburlaine*, Part I, <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.03.0002>

grandiloquência e força expressiva vinda de personagens igualmente fortes e passionais; nela encontramos alguma referência ao Humanismo Renascentista no que ele tem de idealizador dos potenciais volitivos humanos em termos de força racional (e passional também) para alcançar objetivos grandiosos. Marlowe contou com a mestria de Edward Alleyn que, além de ser dotado de uma altura avantajada – o que ajudava a caracterizar o personagem central da peça – era excelente ator. Tamburlaine marcou a carreira de Alleyn, ao mesmo tempo em que apresentou o novo dramaturgo para o público londrino.

A ambição do *Scythian* Tamburlaine transforma-o de bandido andarilho em grande conquistador. Aproveitando-se de uma disputa por poder entre Mycetes, rei da Pérsia, e seu irmão Cosroe, Tamburlaine, por meio de uma série de estratégias, acaba vencendo a ambos, tomando para si o controle do Império Persa. Vemos o protagonista encetando uma série de ataques com finalidade de ampliar seus domínios. Captura a filha do rei egípcio, Zenocrate, com quem se casa ao final da Parte I.

Observamos que aquilo que nos é apresentado na Parte I é, num certo sentido, levado ao extremo na Parte II, inclusive com alguma ironia. Tamburlaine cria o filho para dar continuidade ao seu esforço ambicioso de fazer crescer cada vez mais seu império, conquistando reinos vizinhos; a recusa do filho, que tem personalidade diferente à do pai, em lutar e pôr em risco sua vida, leva Tamburlaine a extremos de fúria que culminam no assassinato do próprio filho. O excesso de poder, aliado à vaidade e ambição, levam o protagonista ao total desvario; ao atacar um povo islâmico, Tamburlaine, de forma desdenhosa, queima o livro sagrado daquelas pessoas, o *Koran*, se auto-proclamando maior do que Deus. Ao final, vemo-lo perecer doente e, ainda assim, desejoso de poder e grandeza.

Há, nas peças sobre Tamburlaine, a incidência de temas que envolvem, num primeiro momento, a questão da linguagem, para depois lidar com questões religiosas, raciais e de classes, além de alguns aspectos envolvendo a questão da sexualidade.

Segundo Mark Thornton Burnett,

... judged alongside the norms of Elizabethan national discourses, the 'Persian' constituency that lambasts Tamburlaine is equated with 'English' orthodoxy, while the 'Scythian' and 'Tartarian' community is linked to various non-'English' forms of racial otherness. A complicating factor is that traditional representatives are crushed or swept aside in the wake of Tamburlaine's onslaughts. As a result, as well as being socially upset, the world delineated has visited upon it a new ethnic dispensation, one that elevates the subaltern and places in jeopardy the entrenched and familiar.¹³⁰

Vemos que Marlowe toca em aspectos espinhosos que, de forma sutil, mexem com valores culturais muito fortes para o povo inglês do século XVI. Os “rótulos” identificadores de posição social e pertencimento a uma determinada etnia são enfatizados, sobretudo, na Parte I de Tamburlaine.

Tamburlaine é um grande conquistador, fascinado com a idéia de possuir reinos, títulos e pessoas. Em sua relação com a esposa, apesar da exaltação que encontramos a Zenocrate no primeiro ato da peça, é perceptível a intenção de Tamburlaine em transformá-la numa espécie de troféu, de prêmio para si:

TAMBURLAINE

Disdains Zenocrate to live with me?
Or you, my lords, to be my followers?
Think you I weigh this treasure more than you?
Not all the gold in India's wealthy arms
Shall buy the meanest soldier in my train.
Zenocrate, lovelier than the love of Jove,
Brighter than is the silver Rhodope,
Fairer than whitest snow on Scythian hills,
Thy person is more worth to Tamburlaine
Than the possession of the Persian crown,
Which gracious stars have promis'd at my birth.
A hundred Tartars shall attend on thee,
Mounted on steeds swifter than Pegasus;
Thy garments shall be made of Median silk,
Enchas'd with precious jewels of mine own,
More rich and valurous than Zenocrate's;
With milk-white harts upon an ivory sled
Thou shalt be drawn amidst the frozen pools,
And scale the icy mountains' lofty tops,
Which with thy beauty will be soon resolv'd:
My martial prizes, with five hundred men,
Won on the fifty-headed Volga's waves,

¹³⁰ Mark Thornton BURNETT, “Tamburlaine the Great, Parts One and Two” in *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, p. 130.

Shall we all offer to Zenocrate,
And then myself to fair Zenocrate.¹³¹

A história de Tamburlaine, contada por Marlowe, é longa e, sob o ponto de vista do gosto teatral contemporâneo, pode ser considerada um tanto tediosa, mas o dramaturgo iniciante conseguiu explorar aquilo que o público da época mais apreciava: emoção, ousadia, magia e um protagonista vocacionado para a conquista ilimitada, tudo isso habilmente apresentado para proporcionar aos espectadores o espetáculo desejado, os *astounding effects* prometidos desde o início da peça¹³².

Se Tamburlaine é o principal responsável pela ação e emoção apresentadas ao longo de sua história, é ele mesmo que promove sua queda. Ao final, o público encontra o personagem aniquilado por seus próprios erros e desejos megalomaniacos, a pronunciar uma última fala amargurada, na qual parece reconhecer os poderes por ele desafiados ao afirmar-se “the scourge of God”:

TAMBURLAINE

Now, eyes, enjoy your latest benefit,
And, when my soul hath virtue of your sight,
Pierce through the coffin and the sheet of gold,
And glut your longings with a heaven of joy.
So, reign, my son; scourge and control those slaves,
Guiding thy chariot with thy father's hand.
As precious is the charge thou undertak'st
As that which Clymene's brain-sick son did guide,
When wandering Phoebe's ivory cheeks were scorch'd,
And all the earth, like Aetna, breathing fire:
Be warn'd by him, then; learn with awful eye
To sway a throne as dangerous as his;
For, if thy body thrive not full of thoughts
As pure and fiery as Phyteus' beams,
The nature of these proud rebelling jades
Will take occasion by the slenderest hair,
And draw thee piecemeal, like Hippolytus,
Through rocks more steep and sharp than Caspian cliffs:
The nature of thy chariot will not bear
A guide of baser temper than myself,
More than heaven's coach the pride of Phaeton.

¹³¹ Christopher MARLOWE, *Tamburlaine the Great – Part I*, ato I, cena I, <http://www.classicreader.com/read.php/bookid.1078/sec.4/>

¹³² Conforme o Prólogo já transcrito.

Farewell, my boys! my dearest friends, farewell!
My body feels, my soul doth weep to see
Your sweet desires depriv'd my company,
For Tamburlaine, the scourge of God, must die.¹³³

Em *The Jew of Malta*, que traz o seguinte título original: *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, na publicação de 1633, deparamo-nos com uma temática aproveitada posteriormente por Shakespeare, em *The Merchant of Venice*, e que toca na difícil questão do povo judeu vivendo na Europa do século XVI.

Conforme informações obtidas em Laurie Rozakis¹³⁴, quando da conquista normanda (1066), muitos judeus aproveitaram o momento para fugirem da perseguição do clero católico francês e buscaram refúgio em solo inglês. Lá enfrentaram dificuldades, já que eram proibidos de possuir propriedades, servos e escravos, o que os impedia de viverem uma vida dentro dos padrões normalmente aceitos pela economia da época. Tornaram-se financistas e comerciantes. No século XII, o Rei Henrique I concedeu aos judeus uma licença para suas atividades, desde que estes concordassem em pagar uma taxa por isso, o que acarretou na necessidade de os judeus cobrarem juros mais altos, sendo considerados agiotas e passando a viver sob uma discriminação ainda maior do povo inglês. O anti-semitismo acabou fazendo parte da política de governos sucessivos até o século XVII. Essa realidade, com contornos variados, também se observa em outros países da Europa.

A peça de Marlowe foi apresentada pela primeira vez pelos *Lord Admiral's Men*, em 1592; em anos posteriores foram realizadas performances desta peça por outras companhias teatrais. O sucesso foi alcançado desde sua primeira apresentação no Rose Theatre, contando com Edward Alleyn no papel principal.

The Jew of Malta possui um enredo que envolve conflito religioso, vingança, e traz um protagonista cuja complexidade de caráter deve ter provocado reações

¹³³ Christopher MARLOWE, *Tamburlaine the Great, Part II*, ato V, cena III, <http://www.classicreader.com/read.php/bookid.1086/sec.20/>

¹³⁴ Laurie ROZAKIS, *Tudo sobre Shakespeare*, p.106.

bastante variadas nas platéias da época (assim como iremos observar em Shylock, de Shakespeare). Tanto Barabas quanto Shylock têm sido fontes de discussões acerca da possível rotulação de ambas as peças como anti-semitas.

Encontramos no prólogo de *The Jew of Malta* uma fala introdutória de Machiavel (figura não apreciada pelos elisabetanos) apresentando a tragédia do judeu:

[Enter] Machevil [as Prologue].

Albeit the world think *Machevill* is dead,
Yet was his soul but flown beyond the *Alps*,
And now the *Guise* is dead, is come from *France*
To view this Land, and frolic with his friends.
To some perhaps my name is odious,

But such as love me, guard me from their tongues,
And let them know that I am *Machevill*,
And weigh not men, and therefore not men's words.
Admired I am of those that hate me most:
Though some speak openly against my books,

Yet will they read me, and thereby attain
To *Peter's* chairs: And when they cast me off,
Are poisoned by my climbing followers.
I count religion but a childish toy
And hold there is no sin but ignorance

Birds of the air will tell of murders past?
I am ashamed to hear such fooleries:
Many will talk of title to a crown.
What right had *Caesar* to the empire?
Might first made kings, and laws were then most sure

When like the *Draco's* they were writ in blood.
Hence comes it, that a strong built citadel
Commands much more than letters can import:
Which maxima had *Phalaris* observed,
H'had never bellowed in a brazen bull

Of great ones envy; o'th poor petty wites,
Let me be envied and not pitied!
But whither am I bound, I come not, I,
To read a lecture here in *Britaine*,
But to present the Tragedy of a Jew,

Who smiles to see how full his bags are crammed,
Which money was not got without my means
I crave but this, grace him as he deserves,
And let him not be entertained the worse
Because he favours me.

[Exit.]¹³⁵

Com tal intróito, e levando em consideração que os elisabetanos atribuíam aos crimes brutais executados com perícia diabólica o adjetivo *maquiavélico*, o público já fica de sobreaviso, aguardando com entusiasmo muitos motivos para mobilização de valores religiosos e morais.

Em relação ao judeu de Marlowe não conseguimos sentir a mesma consideração que Shylock evoca em alguns momentos da peça de Shakespeare, o que faz com que o aproximemos mais à figura alegórica do Vício medieval. Os judeus, em razão de seus interesses econômicos, tornaram-se símbolo de avariza e de cobiça, atributos perfeitamente encontráveis em Barabas, personagem que abre a peça em sua *counting-house*.

Quando da cobrança de taxa sobre seus vencimentos, Barabas argumenta questionando a desigualdade interesseira de tratamento dado à sua gente perguntando: como um povo que não pode ser considerado participante oficial daquela comunidade estaria sujeito a tributação? Ao que recebe, como resposta, o seguinte:

Barabas: Are strangers with your tribute to be taxed?

2 Knight: Have strangers leave with us to get their wealth?

Then le them with us contribute.

Barabas: How, equally?

Ferneze: No, Jew, like infidels.

For through our sufferance of your hateful lives,
Who stand accursed in the sight of heavens,
These taxes and afflictions are befallen,
And therefore thus we are determined;
Read there the articles of our decrees.

Officer [reading]:

First, the tribute money of the Turks shall all be levied
amongst the Jews, and each of them to pay one half of
his estate.

Barabas: How, half his estate? I hope you mean not mine.

Ferneze: Read on.

Officer [reading]:

Secondly, he that denies to pay, shall straight become a
Christian.¹³⁶

¹³⁵ Christopher MARLOWE, *The Jew of Malta*, p. 9-10.

¹³⁶ Christopher MARLOWE, *The Jew of Malta*, p. 21.

Pior do que ter que se desfazer de parte de seu dinheiro seria ter que se tornar cristão, castigo a que Shylock não pôde escapar.

Ambos os personagens (Barabas e Shylock), em momentos específicos da peça, logram alcançar a simpatia do público ao lançar acusações à conduta discriminadora cristã ou tentar demonstrar que judeus e cristãos deveriam ter os mesmos direitos já que todos os seres humanos possuem fraquezas e limitações, bem como qualidades e virtudes:

Barabas, inconformado com os impostos cobrados pelo rei.

Barabas: What? Bring you scripture to confirm your wrongs?
Preach me not out of my possessions.
Some Jews are wicked, as all Christians are:
But say the tribe that I descended of
Were all in general cast away for sin,
Shall I be tried by their transgression?
The man that dealeth righteously shall live:
And which of you can charge me otherwise?¹³⁷

Shylock, em resposta ao pedido de empréstimo feito pelo cristão Antonio.

Shylock: Signior Antonio, many a time and oft,
In the Rialto, you have hated me
About my money and my usances:
Still have I borne it with a patient shrug;
For sufferance is the badge of all our tribe:
You call me misbeliever, cut-throat dog,
And spit upon my Jewish gabardine,
And all for use of that which is mine own.
Well, then, it now appears you need my help:
(...)¹³⁸

Shylock, a respeito da cobrança da dívida de Antonio.

Shylock:

I am a Jew! Hath not a Jew eyes?, hath not a Jew hands, organs,
dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt

¹³⁷ Christopher MARLOWE, *The Jew of Malta*, p. 23.

¹³⁸ William SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, act I, scene III in *The complete works*, p. 207.

with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and Summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? if you tickle us, do we not laugh? if you poison us, do we not die? and if you wrong us, shall we not revenge? (...)¹³⁹

O nome Barabas, no aramaico Bar Abbas, deriva do nome do judeu libertado pelos romanos no lugar de Jesus, por escolha dos próprios judeus, povo que, nas palavras de Ferneze “stand accursed in the sight of heavens”.

A trama se dá em meio à revolta, ao ódio que a exclusão promove, aliado à cobiça pelo dinheiro, um provável substituto para outros bens não materiais que o judeu jamais alcançaria: honra, dignidade, cidadania.

Os excessos de maldade de Barabas são imensuráveis, chegando ao ponto de usar a própria filha, Abigail, para forjar um desentendimento entre o filho do governador e um amigo ao ponto de os dois serem mortos em duelo; ao descobrir o ardil elaborado pelo pai, Abigail vai para um convento; Barabas deserda a filha por ela ter se convertido ao cristianismo e, muito pior, a envenena juntamente com todas as freiras do convento onde Abigail passou a viver.

Moving from Judaism to Christianity, Abigail is a positive instance of the proper typological progression from Old to New Testament.¹⁴⁰

Harold Bloom faz algumas ponderações acerca dos dois personagens que, neste momento, nos parecem bastante destacáveis:

Barrabás é desprovido de qualquer dimensão interior; Shylock concentra-se tanto em sua força interior que chega a reduzir Pórcia e companheiros, e até mesmo Antônio, a algo que mais parece exercícios de ironia.

(...)

Barrabás é exuberante, mas é um monstro, não um homem. O Shylock obsessivo criado por Shakespeare é suficientemente obstinado em seu ódio a Antonio a ponto de perpetrar algo monstruoso, não fosse a intervenção de Pórcia. Shylock não é um monstro; antes, é exemplo de um ser humano cuja existência seria perfeitamente admissível. A grande importância de Shylock não está apenas no mundo histórico do anti-semitismo, mas no mundo interior do desenvolvimento da arte de

¹³⁹ *Ibidem*, act III, scene I, p. 215

¹⁴⁰ Julia Reinhard LUPTON, “The Jew of Malta”, in *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, p. 151.

Shakespeare, pois nenhuma figura anterior na dramaturgia shakespeariana tem a força, a complexidade e o potencial vital de Shylock.¹⁴¹

Se os erros de Barabas são calculados, a falha trágica em **Edward II** é provocada por uma personalidade dominada pela paixão, e aqui podemos observar a ousadia do dramaturgo ao tratar de uma paixão homoerótica.

O drama histórico escrito por Marlowe é provavelmente o único do período a desmistificar a figura de um monarca, mostrando que a política, aqui, é menos importante do que a paixão ou que desenvolve um papel bem menos importante do que os desejos pessoais dos jovens amantes.

O teatro elisabetano é uma explosão de vida; um exercício contínuo de auto-reconhecimento, da vontade de conhecer as verdades deste ser humano que agora lança seu olhar sobre si mesmo. No Renascimento a figura humana renasce e intriga em sua complexidade.

Edward II é um rei que se deixa cegar pela paixão por Piers Gaveston, Conde de Cornwall, tornando-se cada vez mais criticado pelos seus pares e levando a rainha a um estado de grande tristeza e frustração.

A peça foi encenada em 1592 ou 1593 pelos Pembroke's Men, e publicada com o seguinte título: *The Troublesome Reign and Lamentable Death of Edward the Second, King of England, with the Tragical Fall of Proud Mortimer*. Marlowe encontrou sua fonte para a construção da peça nas crônicas de Holinshed de 1587, material este também aproveitado por Shakespeare na criação de suas peças históricas.

Nesta peça, diferentemente dos outros heróis marlovianos, estamos diante de um fraco que inspira compaixão; um homem dominado pelo ambicioso Gaveston.

Edward sofre violentamente o repúdio de seus nobres relativamente ao amante, sobretudo pela figura de Mortimer. Na cena em que os dois falam sobre o banimento de Gaveston (aprovado pelos lordes e sancionado pelo Papa), bem

¹⁴¹ Harold BLOOM, *Shakespeare: a invenção do humano*, p. 235.

como em vários momentos da peça, a revolta quanto à hipocrisia da igreja, sobretudo em relação ao amor homossexual, é evidenciada:

Edward:

How fast they run to banish him I Love,
They would not stir were it to do me good.
Why should a king be subjected to a priest?
Proud Rome, that hatchest such imperial grooms,
For these thy superstitious taperlights
Wherewith thy antichristian churches blaze,
I'll fire thy crazed buildings and enforce
The papal towers to kiss the lowly ground.
With slaughtered priests may Tiber's channel swell,
And banks raised higher with their sepulchers;
As for the peers that back the clergy thus,
If I be king, not one of them shall live.
(Enter Gaveston)

Gaveston:

My lord, I hear it whispered everywhere
That I am banished and must fly the land.

Edward:

'Tis true, sweet Gaveston (oh, were it false!).
The legate of the Pope will have it so,
And thou must hence or I shall be deposed.
But I will reign to be revenged of them,
And therefore, sweet friend, take it patiently:
Live where thou wilt, I'll send thee gold enough,
And long thou shalt not stay, or if thou dost,
I'll come to thee; my love shall ne'er decline.¹⁴²

A obstinação de Edward o levará à ruína certamente.

Há rumores acerca da orientação sexual de Marlowe; porém, o fato de o dramaturgo ter sido ou não homossexual é algo que não se pode afirmar com certeza. Certo é que os elisabetanos consideravam a homossexualidade como uma conduta sediciosa e não uma característica de personalidade.

... Edward, from the first line of Marlowe's play, inviting Gaveston to share the kingdom, instigates a sodomitical order, which both opposes and destabilizes social and political arrangements.¹⁴³

À famosa pergunta de Mortimer: "Why should you love him whom the world hates so?", Edward responde: "Because he loves me more than all the world" (ato

¹⁴² Christopher Marlowe, *Edward II*, act I, scene 4, p. 51.

¹⁴³ Thomas CARTELLI, "Edward II", in *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, p. 164.

I, cena 4). Tudo aqui é hiperbólico: tanto o amor de Edward quando o ódio de Mortimer, representantes do mundo, agora dividido, em que vivem.

A peça termina com a inevitável morte de seus personagens principais e a substituição de Edward II por seu filho, ainda criança, Edward III. No último ato vemos Isabella suplicando a seu filho que não execute Mortimer, ao que Edward III lhe responde:

Isabella:

As thou receivedst thy life from me,
Spill not the blood of gentle Mortimer.

Edward III:

This argues that you spilt my father's blood.
Else would you not entreat for Mortimer.

Isabella:

I spill his blood? No!

Edward III:

Ay madam, you, for so the rumor runs.¹⁴⁴

Edward II é homenageado pelo filho que, diferentemente do pai, buscará mais o conselho da razão em seu reinado, após assistir a decadência e ruína a que levou uma paixão sem limites.

Um tipo extremamente representativo do entusiasmo do homem diante da vontade de conhecer cada vez mais a natureza e a si próprio está presente em ***Doctor Faustus***, peça em que Marlowe reproduz a história alemã de Dr. Von Johann Faustus, escrita em meados do século XVI e que apresenta um personagem que supostamente teria vivido neste país e alcançado o grau de doutor em Wittenberg. Do que Oswald Spengler, filósofo e historiador alemão do século XX, faz derivar a expressão “alma faustiana”, para simbolizar o espírito renascentista.

A peça ***The Tragical History of Doctor Faustus*** foi publicada onze anos após a morte de Marlowe e teve uma história de grande êxito nos palcos londrinos a partir de 1589, data de sua estréia.

O teatro, que surge com força total e significando uma enorme possibilidade de diálogo entre homem e mundo em transformação, certamente receberia com

¹⁴⁴ *Ibidem*, act V, scene VI, pp.143-144.

um misto de curiosidade ingênua, interesse e espanto, um personagem que preferiu uma eternidade de danação em troca de vinte e quatro anos de domínio ilimitado sobre o conhecimento e a vontade.

O nome Faustus significa, etimologicamente, “ditoso”, “alegre” e temos a impressão de que a alegria desta personagem, apresentada pelo Coro, está tão ligada às coisas deste mundo que ele, em sua arrogante presunção, acredita poder controlar até mesmo as forças ocultas, somente tomando consciência da conseqüência de sua escolha no momento de prestação de contas.

Existem duas versões desta peça: a primeira é o *quarto* de 1604, que teve uma segunda edição em 1609; trata-se de um texto curto para os padrões de peças elisabetanas; é também conhecido como “texto A”. A outra versão é a do *quarto* de 1616, na qual vemos omitidas 36 linhas da versão anterior e acrescentadas 676, significando um acréscimo de um terço na totalidade do texto. Não é possível identificar a relação que um texto mantém com o outro em termos de autoria - se as omissões e acréscimos foram feitas pelo próprio Marlowe ou não - , uma vez que os dramaturgos elisabetanos, como já dito anteriormente, não se preocupavam e raramente tinham algo a ver com a publicação de seus textos teatrais. Atualmente as duas versões são perfeitamente encontráveis.¹⁴⁵

A peça tornou-se bastante popular em razão de lidar com questões às quais os elisabetanos eram muito afeitos: o interesse pelo oculto, a ousadia diante dos mistérios da religião, aliados a tudo o que a peça poderia proporcionar de espetacular com aparições de anjos e demônios para um indivíduo de mente erudita e que se dizia descrente.

Frances Yates, em seu livro intitulado *La Filosofía Oculta en la Epoca Isabelina*, traz-nos um capítulo sobre Marlowe no qual dedica especial atenção à peça em foco:

Los trucosseudodiabólicos empleados en las representaciones fueron motivo de gran interés y causaron terror entre el público. Recorrían el escenario rugientes diablos de pelo hirsuto y com cohetes ardientes en la

¹⁴⁵ Sempre se considere, no início do século XIX (1808), a peça de mesmo tema e de fino lavor escrita pelo poeta alemão Goethe (*Faust*).

boca, mientras detrás de bastidores se oían truenos producidos con tambores y los cielos se iluminaban artificialmente gracias a la habilidad de los técnicos. En el siglo XVII se llegó luego a decir que en época de la reina Isabel el Demonio se había aparecido visiblemente en un teatro durante una representación de *Fausto*. En la lámina 13, que reproduce la carátula de la edición de la obra aparecida en 1616, puede verse a Fausto, de pie dentro de un círculo formado por los símbolos de los siete planetas y los doce signos del Zodíaco, que invoca a un diablo que se le está apareciendo.¹⁴⁶



Figura 34 - http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3123/AA100_1_006i.jpg

Yates nos informa que no diário de Henslowe há o registro de mais de vinte representações da peça entre os anos de 1594 e 1597.

Marlowe possuía uma habilidade extremada em termos de produzir um discurso mágico, com invocações demoníacas a excitarem o imaginário do público.

Não há a presença de Deus na peça, enquanto que os seres demoníacos aparecem em profusão: Lúcifer, Mefistófeles, Belzebu, Os Sete Pecados Mortais, entre outras figuras demoníacas. A igreja se faz representar pelo Papa e o bem pela figura do Anjo Bom, sempre vencido em suas argumentações pelo Anjo Mau.

John Gassner diz o seguinte a respeito de *Doctor Faustus*:

¹⁴⁶ Frances YATES, *La Filosofía Oculta en la Epoca Isabelina*, p. 200.

A forma popular da peça dita a suposição de que a intenção primordial de Marlowe fosse escrever um “bom espetáculo”, mas nosso conhecimento de Marlowe nos assegura que sua própria concepção do Dr. Fausto deveria estar próxima do simbolismo. A tragédia de Fausto é o empenho da mente irrequieta que busca aquilo que está além da compreensão humana e experimenta raros êxtases e desilusões durante a busca, mas é arrastada para a frustração e a derrota finais. A mente que salta por sobre os obstáculos do poder humano finalmente torna-se sua própria vítima e sofre com os terrores e arrependimentos atávicos dos quais apenas alguns poucos intelectos, se é que há algum, estão totalmente livres.¹⁴⁷

Na apresentação feita pelo Coro, a impressão que temos é de que iremos assistir a um *exemplum* moral, ao estilo das peças medievais de Moralidades. Há um trecho deste intróito em que Faustus é comparado a Ícaro, figura lendária que pretendeu desafiar a sua natureza voando, com asas feitas de penas e cera, para próximo do sol; a consequência de tamanha ousadia, tanto para Ícaro, quanto para Faustus é a ruína:

Coro:

Nem marchando nos campos do Trasímene,
Onde Marte susteve os de Cartago,
Nem brincando de amor co'os brincos vários,
Em corte, onde o estado se subverte,
Nem em pompa de feitos audaciosos
Quer nossa musa erguer divinos versos.
Mostraremos, Senhor's, isto somente:
Os destinos de Fausto, bons ou maus.
Indulgência e aplauso vos pedimos,
E da infância de Fausto falaremos.
Ora nasceu, de mui humildes pais,
Na cidade alemã chamada Rhodes.
De mais idade, foi para Wertenberg,
Onde parentes seus o educaram.
Progride em Teologia tão depressa.
- Cuidado o rincão fértil da escolástica -
Que de doutor o grau em breve aufere,
A todos superando, que primavam
Em discutir matérias teológicas.
Até que, de saber o orgulho inchado,
Suas asas de cera demais sobem,
Derretem-se, e os Céus tramam-lhe o mau fim.
Pois, artes praticando diabólicas,
Dos áureos frutos do saber repleto,
Se abarrota em danada nigromancia.
Nada tão caro lhe é, como a magia,
Que antepõe ao mór bem, a salvação!
Eis quem vereis sentado em seu escritório.¹⁴⁸

¹⁴⁷ John GASSNER, *Mestres do Teatro I*, p. 238-239.

¹⁴⁸ Christopher MARLOWE, *Fausto*, ato I, trad. A. de Oliveira Cabral, pp. 35-36.

Assim como nas *Morality Plays*, temos a figura do Anjo Bom e do Anjo Mau tentando vencer uma contenda cujo prêmio seria a salvação ou perdição da alma de Fausto - a eterna luta entre o Bem e o Mal, o Céu e o Inferno, em cujo centro se encontra a humanidade.

Faustus, com a ajuda de Cornélio e Valdez, amigos seus e adeptos do ocultismo, reúne conhecimento suficiente para praticar a magia negra. Vai para um bosque para conjurar, onde entabula uma conversação com Mefistófeles, da qual encontramos o seguinte trecho:

Fausto:
Não foi já dantes Lúcifer um anjo?
Mefistófeles:
Foi, Fausto, sim, de Deus um bem amado.
Fausto:
Como então se tornou dos diabos príncipe?
Mefistófeles:
Por cobiçoso orgulho e insolência,
P'los quais do Céu foi expulso por Deus.
Fausto:
Quem são os que com Lúcifer habitam?
Mefistófeles:
Miseros ser's, com Lúcifer caídos,
Que contra Deus com Lúcifer tramaram,
Sem remissão com Lúcifer julgados.
Fausto:
E julgados pra onde?
Mefistófeles:
Pra o Inferno.
Fausto:
Como é que então de lá te encontras fora?
Mefistófeles:
Isto é o Inferno, e fora dele não estou!
Pois pensas que eu, que vi de Deus a face,
E os eternos prazer's do Céu provei,
Não me atormento com dez mil infernos,
Por 'star privado do perene bem?
Oh, deixa Fausto, essas perguntas frívolas,
Que terror causam à minha alma ansiosa...¹⁴⁹

Nem mesmo a sincera fala de Mefistófeles, amargurada pela perda dos prazeres que o Céu lhe proporcionava, e afirmando que "Isto é o Inferno, e fora dele não estou!", demovem a cobiçosa mente de Faustus que diz:

¹⁴⁹ *Ibidem*, cena III, p. 54.

Tivesse eu tantas almas, como há estrelas,
Todas por Mefistó'les as daria.
Por ele serei Imperador do mundo, (...) ¹⁵⁰

A emergência de um sujeito autônomo, não mais condicionado aos desígnios dos deuses, coloca o homem diante da responsabilidade com relação a suas escolhas. Faustus, ao final da peça e vendo se aproximar o término de seu tempo de usufruir dos poderes a ele conferidos pelas forças do mal, mostra arrependimento, fruto do medo pelo que está por vir. Ainda que invocando o nome de Deus e de Cristo, vê que a prestação de contas é inevitável e é arrastado pelos diabos para o Inferno.

O coro final é apresentado como um resumo moral da peça:

Coro:
Cortado o ramo está, que poderia
Ter crescido direito, e estão queimados
Os louros apolíneos deste sábio.
Fausto morreu. Que o seu caso infernal,
E desgraça, oh, prudentes, vos exortem
A ficar pela mera admiração
Perante o proibido, cujo abismo
Aos audazes, como ele, incita a mente
A fazer mais, que o jus do Céu consente. ¹⁵¹

O "texto B" possui um final estendido, com a adição de uma cena em que os membros de Faustus são encontrados em pedaços pelos letrados, reforçando a severidade da punição merecida.

Carloline Spurgeon, em brilhante texto no qual faz uma análise das imagens de Shakespeare comparadas a de outros dramaturgos do período, inevitavelmente reserva um capítulo para Marlowe, juntamente com Francis Bacon. Nele, a autora pondera que a tendência dos poetas é a de extrair dos incidentes vivenciados e objetos bem conhecidos ou sobre os quais já se pensou consideravelmente, o conjunto de imagens que serão recorrentes em sua obra. Sendo assim, o material biográfico estará presente de forma direta e indireta,

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹⁵¹ *Ibidem*, ato V, cena XIV, p. 120.

tornando possível reconhecer a personalidade de um autor através das imagens com as quais trabalha.

Nas palavras de Spurgeon:

Pois, como já observou Bergson melhor do que ninguém, a memória não é um depósito, é uma máquina seletiva - um crivo - , e o fato de nosso instrumento de memória selecionar coisas ou aspectos mostra que estes nos oferecem certos atrativos, uma certa concordância com nossos temperamentos. Ela pode, porém, também funcionar no modo oposto, fazendo-nos lembrar de determinadas coisas por nos serem particularmente repugnantes.¹⁵²

A necessidade dos autores, aliada à do público, de buscar um significado satisfatório para tudo aquilo que nos cerca, de não apenas contemplar o mundo, mas discutir com ele suas potencialidades, entremeando neste diálogo questões, dúvidas mesmo, atinentes ao mistério da própria existência, carregou o mundo do teatro de um sentido enorme; estava formado o espaço ideal para se lidar com a força das imagens e com o poder da expressão.

Marlowe, diferentemente de Shakespeare, apresenta-nos imagens que são a materialização de vãos a alturas extremamente elevadas, rumo à vastidão do próprio universo; seu mundo é descrito por meio da articulação de um intelecto ousado e questionador que o impulsionava para o alto. Shakespeare, talvez por ter tido uma criação mais ligada à simplicidade da vida interiorana, viu emergir o gênio de dentro de si como graça divina, alçando vôo até o sublime, explorando com precisão as coisas pertencentes ao mundo que conheceu.

O jovem de Canterbury viveu pouco, mas de forma intensa, e morreu uma morte pobremente explicada que deixou os estudiosos de sua obra, bem como de sua vida, com as mentes carregadas de dúvidas e repletas de especulações. A versão oficial diz que Marlowe recebeu um golpe de punhal na região dos olhos, desferido por Ingran Frizer após uma contenda envolvendo uma conta de taverna. Porém, outros detalhes que vieram à tona posteriormente, inclusive reforçando a tese de que Marlowe teria pertencido ao serviço secreto da rainha, dão conta de

¹⁵² Caroline SPURGEON, *A imagística de Shakespeare*, p. 11.

direcionar o fato para um assassinato premeditado e não o resultado de uma briga entre bêbados.

Seja como for, o impetuoso Marlowe legou ao seu tempo, ao próprio William Shakespeare, uma obra de valor inestimável. O *University Wit*, cujas emoções eram enormemente estimuladas pelo pensamento, abriu espaço para o camponês, Shakespeare, cuja vida e a obra são pura sensação e transcendência do até então vivido.

4.4. Ben Jonson.

Encontramos em alguns escritos sobre o teatro elisabetano a referência ao dramaturgo Ben Jonson como tendo sido o segundo mais importante depois de Shakespeare. É claro que estas classificações em termos de ordem de importância devem levar em conta alguns fatores que necessariamente as relativizam: Marlowe teve uma vida produtiva bastante curta, enquanto Jonson pôde construir uma obra vasta; Marlowe possuía um estilo e Jonson outro; além disso, Marlowe se notabilizou pela tragédia, enquanto que Jonson tornou-se famoso por suas comédias. O que nos importa aqui não é tal ordem de classificação, ou mesmo discutir se Marlowe é mais importante que Jonson e vice-versa, e sim o legado dramático desses autores e que representam a essência do teatro elisabetano.

Outra personalidade marcante e forte, Benjamin Jonson, teve a felicidade de alcançar uma formação clássica extremamente sólida por meio da ajuda do famoso antiquário William Camden, a quem demonstrou admiração e reconhecimento sempre. Para um menino que não conheceu o pai, pois que este, que era pastor, morreu antes do seu nascimento, e que recebeu do padrasto o treinamento no ofício de pedreiro - assentador de tijolos, é fácil supor que o auxílio

de Camden foi decisivo para o direcionamento vocacional do jovem para as artes e as letras.

Embora não haja registros que indiquem que tenha freqüentado as universidades da época (Oxford e Cambridge), Jonson foi considerado “Master of Arts in both the universities, by their favour, not his study”¹⁵³. Jonson alcançou um grau de erudição notável, o que justifica o reconhecimento das universidades mencionadas. Estava-se em época na qual o *douto saber* importava mais do que cursos feitos e diplomas outorgados.

Sua biografia é permeada por altos e baixos: brigas, duelos, assassinatos e prisões, bem como marcada por sucesso na arte teatral e amizade de Francis Bacon e William Shakespeare. Ben Jonson é o autor do texto que apresenta a primeira publicação das peças de Shakespeare (Folio de 1623), tendo, em algumas oportunidades, criticado o colega dizendo que possuía um latim e um grego ruins; de todo modo, no texto acima mencionado trata o companheiro de profissão com a deferência que certamente mereceu¹⁵⁴:

**To the memory of my beloved,
The Author
MR. WILLIAM SHAKESPEARE :
AND
what he hath left us.**

*To draw no envy (Shakespeare) on thy name,
Am I thus ample to thy Booke, and Fame;
While I confesse thy writings to be such,
As neither Man, nor Muse, can praise too much.
'Tis true, and all men's suffrage. But these wayes
Were not the paths I meant unto thy praise;
For seeliest Ignorance on these may light,
Which, when it sounds at best, but eccho's right;
Or blinde Affection, which doth ne're advance
The truth, but gropes, and urgeth all by chance;
Or crafty Malice, might pretend this praise,
And thine to ruine, where it seem'd to raise.
These are, as some infamous Baud, or Whore,
Should praise a Matron. What could hurt her more?
But thou art prooffe against them, and indeed
Above th' ill fortune of them, or the need.
I, therefore will begin. Soule of the Age !*

¹⁵³ FULLER, *apud* <http://www.bibliomania.com/0/6/238/1090/frameset.html>.

¹⁵⁴ Texto extraído do site: <http://shakespeare.palomar.edu/folio1.htm#Beloved>

*The applause ! delight ! the wonder of our Stage !
 My Shakespeare, rise; I will not lodge thee by
 Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lye
 A little further, to make thee a roome :
 Thou art a Monument, without a tombe,
 And art alive still, while thy Booke doth live,
 And we have wits to read, and praise to give.
 That I not mixe thee so, my braine excuses ;
 I meane with great, but disproportion'd Muses :
 For, if I thought my judgement were of yeeres,
 I should commit thee surely with thy peeres,
 And tell, how farre thou dist our Lily out-shine,
 Or sporting Kid or Marlowes mighty line.
 And though thou hadst small Latine, and lesse Greeke,
 From thence to honour thee, I would not seeke
 For names; but call forth thund'ring Æschilus,
 Euripides, and Sophocles to us,
 Paccuvius, Accius, him of Cordova dead,
 To life againe, to heare thy Buskin tread,
 And shake a stage : Or, when thy sockes were on,
 Leave thee alone, for the comparison
 Of all, that insolent Greece, or haughtie Rome
 Sent forth, or since did from their ashes come.
 Triumph, my Britaine, thou hast one to showe,
 To whom all scenes of Europe homage owe.
 He was not of an age, but for all time !
 And all the Muses still were in their prime,
 When like Apollo he came forth to warme
 Our eares, or like a Mercury to charme !
 Nature her selfe was proud of his designes,
 And joy'd to weare the dressing of his lines !
 Which were so richly spun, and woven so fit,
 As, since, she will vouchsafe no other Wit.
 The merry Greeke, tart Aristophanes,
 Neat Terence, witty Plautus, now not please;
 But antiquated, and deserted lye
 As they were not of Natures family.
 Yet must I not give Nature all: Thy Art,
 My gentle Shakespeare, must enjoy a part;
 For though the Poets matter, Nature be,
 His Art doth give the fashion. And, that he,
 Who casts to write a living line, must sweat,
 (Such as thine are) and strike the second heat
 Upon the Muses anvile : turne the same,
 (And himselfe with it) that he thinkes to frame;
 Or for the lawrell, he may gaine a scorne,
 For a good Poet's made, as well as borne.
 And such wert thou. Looke how the fathers face
 Lives in his issue, even so, the race
 Of Shakespeares minde, and manners brightly shines
 In his well toned, and true-filed lines :
 In each of which, he seemes to shake a Lance,
 As brandish't at the eyes of Ignorance.
 Sweet swan of Avon! what a fight it were
 To see thee in our waters yet appeare,*

*And make those flights upon the bankes of Thames,
That so did take Eliza, and our James !
But stay, I see thee in the Hemisphere
Advanc'd, and made a Constellation there !
Shine forth, thou Starre of Poets, and with rage,
Or influence, chide, or cheere the drooping Stage;
Which, since thy flight fro' hence, hath mourn'd like night,
And despaire day, but for thy Volumes light.*

BEN: JONSON.

Encontramos, ao longo da história dos estudos sobre os dramaturgos elisabetanos, alguns escritos que sugerem rivalidade entre os dois autores, com referência a críticas desferidas por Jonson a respeito de algumas peças de Shakespeare. O que há de verdade é que os dois compartilharam situações envolvendo o teatro, como é o caso de peças de Jonson produzidas pela companhia de Shakespeare, havendo a possibilidade perfeitamente plausível de que o próprio Shakespeare tivesse desempenhado papéis em peças como *Every Man in His Humour*. Não é possível dizer quão intensa foi a amizade entre os dois, ou mesmo se este contato ensejou uma amizade no sentido mais estrito do termo. O fato é que Jonson, com a personalidade que os dados biográficos mais a agudeza de sua obra indicam, tendo ou não sido amigo íntimo de Shakespeare, não deixaria de estabelecer uma posição crítica com relação às peças não só dele, mas de outros dramaturgos do tempo, posição esta que provavelmente tenha sido mantida e discutida calorosamente nas tavernas como a famosa *Mermaid Tavern*.

Quanto à amizade com Francis Bacon, temos a evidência de sua extrema admiração pelo pensador nos seguintes termos:

I have and do reverence him for the greatness that was only proper to himself, in that he seemed to me ever, by his works, one of the greatest men, and most worthy of admiration that has been in many Ages.¹⁵⁵

Assim como no caso de Shakespeare, é praticamente impossível dizer o que conduziu Jonson ao teatro, porém sabe-se que a primeira experiência como

¹⁵⁵ Ben Jonson in tribute to Francis Bacon, <http://www.sirbacon.org/links/jonson.html>.

empregado de uma companhia teatral se deu com Philip Henslowe. Era o início de uma carreira longa e prolífica que inclui os seguintes títulos¹⁵⁶:

Plays

A Tale of a Tub, comedy (ca. 1596? revised? performed 1633; printed 1640)
The Case is Altered, comedy (ca. 1597-8; printed 1609), with Henry Porter and Anthony Munday?
Every Man in His Humour, comedy (performed 1598; printed 1601)
Every Man out of His Humour, comedy (performed 1599; printed 1600)
Cynthia's Revels (performed 1600; printed 1601)
The Poetaster, comedy (performed 1601; printed 1602)
Sejanus His Fall, tragedy (performed 1603; printed 1605)
Eastward Ho, comedy (performed and printed 1605), a collaboration with John Marston and George Chapman
Volpone, comedy (ca. 1605-6; printed 1607)
Epicoene, or the Silent Woman, comedy (performed 1609; printed 1616)
The Alchemist, comedy (performed 1610; printed 1612)
Catiline His Conspiracy, tragedy (performed and printed 1611)
Bartholomew Fair, comedy (performed Oct. 31, 1614; printed 1631)
The Devil is an Ass, comedy (performed 1616; printed 1631)
The Staple of News, comedy (performed Feb. 1626; printed 1631)
The New Inn, or The Light Heart, comedy (licensed Jan. 19, 1629; printed 1631)
The Magnetic Lady, or Humors Reconciled, comedy (licensed Oct. 12, 1632; printed 1641)
The Sad Shepherd, pastoral (ca. 1637, printed 1641), unfinished
Mortimer his Fall, history (printed 1641), a fragment

Masques¹⁵⁷

The Coronation Triumph, or The King's Entertainment (performed March 15, 1604; printed 1604); with Thomas Dekker
A Private Entertainment of the King and Queen on May-Day (The Penates) (May 1, 1604; printed 1616)
The Entertainment of the Queen and Prince Henry at Althorp (The Satyr) (June 25, 1603; printed 1604)
The Masque of Blackness (Jan. 6, 1605; printed 1608)
Hymenaei (Jan. 5, 1606; printed 1606)
The Entertainment of the Kings of Great Britain and Denmark (The Hours) (July 24, 1606; printed 1616)
The Masque of Beauty (Jan. 10, 1608; printed 1608)
The Masque of Queens (Feb. 2, 1609; printed 1609)
The Hue and Cry after Cupid, or The Masque at Lord Haddington's Marriage (Feb. 9, 1608; printed ca. 1608)
The Speeches at Prince Henry's Barriers, or The Lady of the Lake (Jan. 6, 1610; printed 1616)
Oberon, the Faery Prince (Jan. 1, 1611; printed 1616)
Love Freed from Ignorance and Folly (Feb. 3, 1611; printed 1616)
Love Restored (Jan. 6, 1612; printed 1616)
A Challenge at Tilt, at a Marriage (Dec. 27, 1613/Jan. 1, 1614; printed 1616)
The Irish Masque at Court (Dec. 29, 1613; printed 1616)
Mercury Vindicated from the Alchemists (Jan. 6, 1615; printed 1616)
The Golden Age Restored (Jan. 1, 1616; printed 1616)
Christmas, His Masque (Christmas 1616; printed 1641)

¹⁵⁶ Relação obtida no site: http://en.wikipedia.org/wiki/Ben_Jonson#Drama_2

¹⁵⁷ Cf. Patrice PAVIS, *Dicionário de teatro*, **Masques**: gênero dramático inglês do século XVI ao século XVIII, de origem francesa e italiana. Os atores usavam máscaras (daí o nome) e representavam um espetáculo de dança, de música, de poesia, de alegoria e de encenação de grande espetáculo. (...)

The Vision of Delight (Jan. 6, 1617; printed 1641)
Lovers Made Men, or The Masque of Lethe, or The Masque at Lord Hay's (Feb. 22, 1617; printed 1617)
Pleasure Reconciled to Virtue (Jan. 6, 1618; printed 1641) The masque was a failure; Jonson revised it by placing the anti-masque first, turning it into:
For the Honour of Wales (Feb. 17, 1618; printed 1641)
News from the New World Discovered in the Moon (Jan. 7, 1620; printed 1641)
The Entertainment at Blackfriars, or The Newcastle Entertainment (May 1620?; MS)
Pan's Anniversary, or The Shepherd's Holy-Day (June 19, 1620?; printed 1641)
The Gypsies Metamorphosed (Aug 3 and 5, 1621; printed 1640)
The Masque of Augurs (Jan. 6, 1622; printed 1622)
Time Vindicated to Himself and to His Honours (Jan. 19, 1623; printed 1623)
Neptune's Triumph for the Return of Albion (Jan. 26, 1624; printed 1624)
The Masque of Owls at Kenilworth (Aug. 19, 1624; printed 1641)
The Fortunate Isles and Their Union (Jan. 9, 1625; printed 1625)
Love's Triumph Through Callipolis (Jan. 9, 1631; printed 1631)
Chloridia: Rites to Chloris and Her Nymphs (Feb. 22, 1631; printed 1631)
The King's Entertainment at Welbeck in Nottinghamshire (May 21, 1633; printed 1641)
Love's Welcome at Bolsover (July 30, 1634; printed 1641)

Other works

Epigrams (1612)
The Forest (1616), including *To Penshurst*
A Discourse of Love (1618)
Barclay's Argenis, translated by Jonson (1623)
The Execration against Vulcan (1640)
Horace's Art of Poetry, translated by Jonson (1640), with a commendatory verse by Edward Herbert
Underwoods (1640)
Timber, or Discoveries, a commonplace book.
On My First Sonne (1616), elegy
To Celia, poem
Drink to Me Only With Thine Eyes, poem

Em 1598, a peça *Every Man in His Humour* faz o nome de Jonson ingressar na lista dos dramaturgos elisabetanos; nela encontramos um Prólogo intrigante porquê:

Não pretende fornecer ao povinho da platéia arrepios românticos - não mostrará lutas entre as casas de Lancaster e York ou fogos de artifício para agradar os meninos e assustar as damas, "mas sim feitos e palavras tais como os homens os praticam e as pronunciam". Deseja "mostrar uma imagem de seu tempo", e escreverá uma comédia "assim como as outras peças de hoje deveriam ser".¹⁵⁸

Jonson parece antecipar as palavras de Wordsworth no seu Prefácio ao *Lyrical Ballads*, duzentos anos depois, bem como parece marcar o estilo de Dickens ao construir suas personagens na Era Vitoriana.

¹⁵⁸ John GASSNER, *Metres do Teatro I*, p. 276.

Pode-se dizer que Jonson foi o criador da *comedy of humours*, a qual colocava no palco personagens que davam ênfase a uma característica ou traço de caráter – o tipo cômico, por meio do qual é estabelecido o conflito que dará impulso à comicidade da peça. A construção de tais personagens provavelmente tenha sido fruto de uma mente profundamente ágil e observadora, sobretudo dos hábitos e características dos habitantes da Londres do século XVI e XVII, com agudeza psicológica.

O termo *humour* remete a uma teoria da época segundo a qual as disposições de temperamento de uma pessoa estavam ligadas a certas secreções orgânicas; sendo assim, a palavra *humour* é utilizada para indicar um modo de ser ou uma mania, algo extremamente tipificador e mesmo caricatural. Se Dickens procurou pintar um retrato dos vitorianos londrinos filtrados por sua veia dramática e realista, Jonson pintou antes os elisabetanos londrinos mais ao estilo naturalista, sem medo de aplicar cores e nuances evidenciadoras das fraquezas e mesmo loucuras da época.

Em *Every Man Out of His Humour*, produzida logo após sua libertação da prisão, para a qual foi enviado em razão de ter assassinado o ator Gabriel Spencer num duelo, encontramos os traços marcantes da experiência recém vivida pelo dramaturgo:

Não está mais simplesmente desenhando um divertido retrato da vida londrina e sim acometendo asperamente os costumes e a moral da época. Na pessoa de Asper anuncia a intenção de expor "a deformidade deste tempo", e narra em versos poderosos os preciosismos e a corrupção dos quais irá troçar.¹⁵⁹

Quando *Every Man Out of His Humour* (tida por alguns como uma tentativa arrogante e pedante de imitar Aristófanes) é apresentada pela companhia teatral de Shakespeare, no Globe Theatre, em 1599 e também com a produção de *Cynthia's Revels*, temos o início daquilo que ficou conhecido como "war of theatres", de vez que Jonson, por meio de sua veia satírica, lança farpas sobre seus colegas John Marston e Thomas Dekker, o que provocou respostas em

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 277.

forma de críticas trocadas por meio de peças encenadas com caricaturas elaboradas para que fossem identificados os alvos dos ataques entre os escritores. Jonson acreditou que Marston o tivesse criticado negativamente em sua peça *Histriomastix*, o que o fez responder em *Poetaster*, de 1601. Dekker escreve, como resposta, *Satiromastix* e, assim, para deleite do público elisabetano e da posteridade, assistimos à guerra dos dramaturgos que parece ter tido um fim conciliatório para todos, sem conseqüências mais notáveis que não esta deliciosa e irreverente turbulência na cena teatral da época.

Dentre as comédias de Ben Jonson, há várias que alcançaram notoriedade a partir de suas primeiras apresentações como: *Every Man in His Humour*, *Every Man Out of His Humour*, *Volpone*, *The Alchemist*, *Bartholomew Fair* e *The Devil is an Ass*, sendo que, considerando os propósitos da presente pesquisa e mesmo a extensão da obra de Jonson, destacaremos *Volpone* para um breve comentário, através do qual procuraremos fazer sobressair o estilo jonsoniano.



Figura 35 - An illustration for an 1898 edition of *Volpone* by [Aubrey Beardsley](http://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley). (Ilustração feita por Aubrey Beardsley para a edição de 1898 de *Volpone*)

http://en.wikipedia.org/wiki/Ben_Jonson#Drama_2

A peça teve sua estréia nos palcos londrinos em 1606, na era jacobina, portanto sob o reinado de James I e permanece sendo, do legado jonsonian, sua peça mais encenada. Sua primeira apresentação se deu no Globe Theatre sob a performance da companhia teatral King's Men.

A Londres do início do século XVII é uma cidade que cresceu enormemente no último século, com uma população que ultrapassava os 200.000 habitantes e que se encontrava em pleno auge da expansão comercial e econômica.

The city became a place of business and of fashion for the rural-based aristocracy, and Jonson parodies in some of his plays the tendency of young aristocrats to sell acres of their land to pay for city fineries.¹⁶⁰

Jonson, mesmo tendo criado sua peça no fascinante e sugestivo ambiente de Veneza, escreveu-a com o pensamento condicionado pela experiência que sua vida no contexto londrino lhe proporcionou, aliado ao fato de que a audiência da época não demonstrava qualquer desconforto quanto a peças ambientadas em outras localidades, uma vez que era perfeitamente capaz de reconhecer seus temas e estabelecer vínculos necessários de interpretação. Normalmente as peças elisabetanas, quando não lidavam com temas históricos, exaltando os reinados ingleses do passado, no geral desenvolviam suas tramas em terras estrangeiras.

O protagonista Volpone (Big Fox) é um veneziano rico e sem herdeiros que engendra um plano cuja finalidade é desmascarar seus bajuladores Voltore, Corbaccio e Corvino, ávidos aspirantes a herdeiros de sua fortuna. Com a ajuda de seu assistente Mosca, finge sofrer de uma doença grave que logo lhe custará a vida; uma série de maquinações se seguem numa mistura de diversão sádica e pouco caso com os sentimentos e valores humanos observados na maior parte das personagens. O objetivo de Volpone é exercitar sua capacidade de ludibriar, por meio de estratégias inteligentes, mentes que são tão argutas quanto a dele quando se trata de amealhar fortuna e lucros incessantes. Convencendo-os de

¹⁶⁰ Stephen GRIFFITHS, " Ben Jonson's *Volpone*: black comedy from the dawn of the modern era", <http://www.wsws.org/articles/2003/jun2003/volp-j24.shtml>

que está moribundo, acaba ganhando muitos presentes e favores em troca da provável inclusão de seus nomes (dos bajuladores) como herdeiros de sua riqueza.

Os sugestivos nomes dos personagens dão força ainda maior à caracterização: Volpone, em italiano, significa grande raposa, animal sempre associado à esperteza no que se refere a alcançar vantagens próprias; os bajuladores possuem nomes de animais carniceiros: Corvino equivale a Pequeno Corvo; Voltore, Abutre (e este é um advogado), e Corbaccio é o Velho Corvo, além, é claro, do assistente Mosca.

É a fala de Volpone que inicia a peça:

Volp. Good morning to the day; and next, my gold!—
Open the shrine, that I may see my saint.

*[Mosca withdraws the curtain, and discovers piles of gold, plate, jewels, etc.]*¹⁶¹

Se a ganância é o alimento dela mesma, Volpone, acreditando-se muito esperto, acaba sendo trapaceado pelo assistente Mosca que consegue se nomear herdeiro de Volpone após mantê-lo, por meio de manipulação de dispositivos legais, “morto”. Ao final todos os vilões recebem a merecida punição, Volpone, Mosca e os demais.

As contradições sociais são apresentadas por meio de um humor sombrio que desvela as reais intenções materialistas que moviam os interesses humanos conduzindo a exageros de franco egoísmo e indiferença quanto a valores éticos e moralmente positivos.

A trama também envolve o interesse de Volpone pela mulher de Corvino, Célia, o que faz com que Mosca sugira a Corvino que seu mestre ficaria melhor de saúde se pudesse ter um encontro amoroso com uma jovem mulher. Desnecessário dizer que Célia é literalmente oferecida pelo marido para desempenhar tal papel.

¹⁶¹ Ben JONSON, *Volpone*, <http://www.bibliomania.com/0/6/238/1090/frameset.html>

O interesse de Volpone por Célia é desencadeado quando Mosca a descreve como sendo mulher honesta e recatada, preservada de todas as tentações que o mundo normalmente apresenta e que conduzem à perdição os mais virtuosos. Célia é guardada como tesouro, o que desperta em Volpone desejos de possessão de algo que, ao final, considera um prêmio semelhante ao ouro amealhado ao longo dos anos.

Volp. How might I see her?

Mos. O, not possible;
She's kept as warily as is your gold;
Never does come abroad, never takes air,
But at a window. All her looks are sweet,
As the first grapes or cherries, and are watch'd
As near as they are.

Volp. I must see her.

Mos. Sir,
There is a guard of spies ten thick upon her,
All his whole household; each of which is set
Upon his fellow, and have all their charge,
When he goes out, when he comes in, examined.¹⁶²

Jonson habilidosamente consegue fazer com que a platéia se identifique com o anti-herói, deliciando-se com suas elaboradas tramas para enganar os interesseiros bajuladores, bem como no momento da punição, quando Volpone perde sua fortuna, o sentimento é quase de consternação. Ao final a sensação é a de que tudo encontrou seu lugar. Fazer emergir, por meio de personagens e situações, as facetas mais sombrias do ser humano, as quais muitas vezes preferimos esconder, é algo que provoca identificação; ao mesmo tempo, lidar com isso de forma que, além da exposição, haja também a necessária punição aos que se deixaram governar apenas por tais características, é algo que faz da comédia de Jonson uma grande e igualmente necessária Moralidade.

Ao final da peça Volpone vem ao público para emitir sua última fala:

Volpone comes forward.

¹⁶² *Ibidem.*

*The seasoning of a play, is the applause.
Now, though the Fox be punish'd by the laws,
He yet doth hope, there is no suffering due,
For any fact which he hath done 'gainst you;
If there be, censure him; here he doubtful stands:
If not, fare jovially, and clap your hands.*¹⁶³

Trata-se do fecho de uma história que lidou com as naturais tendências do ser humano que precisam ser compreendidas. O protagonista pede aplauso não para os seus equívocos ou engodos, mas pela coragem de ter se mostrado tão humano quanto todos nós somos.

Ben Jonson, ao contrário de Shakespeare, morreu pobre e solitário alguns anos após ter sofrido um derrame, mas foi enterrado na Abadia de Westminster sob a inscrição: “O Rare Ben Jonson”. Considerado virtualmente o primeiro poeta laureado da Inglaterra, o inigualável satirista deixou sua marca eternizada nos palcos elisabetanos e na posteridade.

4.5. Thomas Kyd

Thomas Kyd, cujas origens e início de vida indicavam um futuro promissor, teve sua carreira praticamente arruinada por um episódio envolvendo seu amigo e colega de profissão Christopher Marlowe; fato que o empurrou para uma morte precoce.

Kyd veio de família próspera, o que o permitiu ingressar na Merchant Taylors School, uma escola para rapazes cuja admissão requeria um conhecimento bem sólido em latim e grego. Lá teve como colega Edmund Spenser, escritor que se notabilizou pelo poema épico *The Farie Queene*.

Sua experiência acadêmica certamente foi marcada pelo contato com as obras de Sêneca e Virgílio, sendo que a influência do primeiro está impressa,

¹⁶³ *Ibidem*.

sobretudo, na sua principal obra *The Spanish Tragedy*. Não há evidências ou registros que indiquem que Kyd tenha freqüentado a universidade.

Já no início da década de 1580 era considerado um importante dramaturgo, tendo sido chamado de "o famoso Kyd" por Heywood e considerado tão bom quanto Marlowe e John Lyly por Ben Jonson.

Embora sua obra incluía traduções e outras peças (inclusive uma provável versão de Hamlet, anterior a de Shakespeare), Kyd se notabilizou por *The Spanish Tragedy*, entre outras coisas por tê-la escrito provavelmente logo após a derrota da Invencível Armada espanhola, em 1588; um dos momentos triunfais do reinado de Elizabeth I.

The Spanish Tragedy foi talvez a peça mais popular da Era Elisabetana, tendo estendido seu sucesso nas Eras Jacobina e Carolínea.

It was only with the Elizabethans, most critics agree, that tragedy regained its viability and its existence as a living art form. This would make *The Spanish Tragedy* a very important play, since it may be the first extant "Elizabethan classic" of the tragic genre, though this depends on whether it was written before or after Marlowe's *Tamburlaine I & II* and *Doctor Faustus*.

Interestingly enough, Kyd took as his model not the ancient Greeks, but the Roman playwright Seneca, whose blood-soaked tales of the downfalls of royal families proved fascinating to the Elizabethan mind.¹⁶⁴

Por meio da famosa peça de Kyd deparamo-nos com um dos temas mais apreciados e controversos da era elisabetana: a tragédia de vingança - as *revenge tragedy*; tema apreciado porque vai tocar num ponto de bastante impacto: a questão da justiça divina e da humana; controverso justamente pela discussão que procura estabelecer limites para a justiça humana, considerando o que é aceito pela religião e pela ética social. Aqui é possível observarmos que o teatro elisabetano praticamente criou uma espécie do gênero teatral que, como um véu sobreposto ao modelo clássico, transformou a tragédia (aqui, a tragédia de vingança) em algo derivado de influências clássicas, mas permeado por valores

¹⁶⁴ <http://www.sparknotes.com/drama/spanishtragedy/context.html>

cristãos, por isso mesmo muito particular e fomentador de amplo debate, uma vez que entra em cena o conceito moral/religioso do perdão e suas implicações: perdoar é um ato divino que o homem deve imitar, porém a honra deve ser mantida assim como deve ser assegurada a punição dos criminosos. Mas, é tarefa do homem punir? E, principalmente, punir praticando um ato pecaminoso como o assassinato? Eis questão que até hoje dá substância às discussões sobre pena de morte.

Na peça ***The Spanish Tragedy*** encontramos muitos elementos presentes numa das mais famosas peças de todos os tempos: *Hamlet*, de Shakespeare, e que fazem sobressair a influência de Sêneca na obra do dramaturgo em foco.



Figura 36 - Title page of Kyd's *The Spanish Tragedy*, with a woodcut showing (left) the hung body of Horatio discovered by (center) Hieronimo and Bel-Imperia being taken from the scene by a **blackface** Lorenzo (right). (Página título de *The Spanish Tragedy*, de Kyd, com xilogravura mostrando o corpo enforcado de Horatio, descoberto por Hieronimo e Bel-Imperia, sendo tirada de cena por Lorenzo, com o rosto maquiado de preto)

http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Kyd

Kyd conta a história de Don Andrea, um nobre espanhol apaixonado pela jovem Bel-Imperia, que é morto em batalha pelo nobre português Balthazar. O fantasma deste nobre aparece em cena acompanhado de Vingança (uma

personificação do espírito da vingança), que prevê a punição de seu algoz pelas mãos de sua bem-amada Bel-Imperia:

ACTUS PRIMUS

Scene I.1: Induction

[*Enter the Ghost of Andrea, and with him Revenge.*]

REVENGE: Then know, Andrea, that thou art arrived
Where thou shalt see the author of thy death,
Don Balthazar, the Prince of Portingale,
Deprived of life by Bel-imperia.
Here sit we down to see the mystery, ... [I.1.90]
And serve for Chorus in this Tragedy.¹⁶⁵

De volta ao cenário da batalha, Andreas toma ciência de que a Espanha venceu e seu amigo Horatio, filho do duque de Castilla Hieronimo, capturou Balthazar que, ao ser enviado para a Espanha se vê apaixonado por Bel-Imperia.

A bela heroína se apaixona por Horatio que é odiado por Lorenzo, irmão de Bel-Imperia, por divergências anteriores e, agora, por sabê-lo interessado em sua irmã, o que para Lorenzo é ofensivo já que Horatio é filho de um servidor civil e, portanto, pertence a um nível social mais baixo que o dele e o da irmã.

Lorenzo e Balthazar se unem para tramar a morte de Horatio, o que acontece com a ajuda de Pedringano, criado de Bel-Imperia. Os jovens amantes são pegos numa noite de amor na qual Horatio é assassinado.

Entra em cena, afinal, o protagonista da história, Hieronimo que, alucinado pela morte do filho é quase levado à loucura.

Negociações políticas entre Portugal e Espanha culminam na decisão de que seja realizado o casamento diplomático entre Balthazar e Bel-Imperia. Ao saber disso, Hieronimo vê que é hora de pôr em prática sua vingança.

Se no teatro clássico vemos deuses vingativos e belicosos conduzindo a ação do herói, no teatro moderno/cristão o herói deve escolher seu caminho e arcar com as conseqüências de sua escolha. De tal forma que a questão da vingança se torna algo amplamente questionável, levando Hieronimo, assim como

¹⁶⁵ Thomas KYD, *The Spanish Tragedy*, ato 1, cena 1, <http://www.elizabethanauthors.com/span1.htm> .

Hamlet, de Shakespeare, a longas e angustiadas falas por meio das quais procura encontrar razões para uma escolha satisfatória.

Assim como em *Hamlet*, observamos Hieronimo hesitar diante da questão: ser ou não ser? Que caminho seguir: o da fuga, pelo suicídio, ou o da vingança direta, matando o ofensor? O suicídio implica em questões ainda mais complexas, já que, segundo os procedimentos religiosos da época, um suicida não merecia funeral cristão, o que fazia com que sua alma também não merecesse entrar no céu; o resultado disso seria a punição não do malfeitor, mas daquele que fugiu do ato vingativo.

Esta é uma característica típica da mente renascentista: a busca do conhecimento e da razão, não o ímpeto selvagem. A busca de compreensão para os atos e para o destino do homem o leva a questionamentos que o colocam a meio caminho entre o passional e o racional. Aí, neste espaço intermediário, ele ainda não consegue enxergar com clareza, sendo que a nebulosidade que o cerca o torna propenso à loucura, a comportamentos desajustados, sejam estes calculados (como parece ser o caso de Hamlet e mesmo Hieronimo) ou não.

Vejamos, pelas transcrições abaixo, a semelhança entre os estados de espírito de Hieronimo e Hamlet:

Scene III.12: [Presumably a hall in the royal palace]

[Enter Hieronimo with a poniard in one hand and a rope in the other.]

HIERONIMO: Now, sir, perhaps I come and see the King;

The King sees me, and fain would hear my suit;

Why, is not this a strange and seld-seen thing,

That standers-by with toys should strike me mute?

Go to, I see their shifts and say no more.

Hieronimo, tis time for thee to trudge:

Down by the dale that flows with purple gore,

Standeth a fiery Tower; there sits a judge

Upon a seat of steel and molten brass,

And 'twixt his teeth he holds a fire-brand ... [III.12.10]

That leads unto the lake where hell doth stand.

Away, Hieronimo! To him be gone:

He'll do thee justice for Horatio's death.

Turn down this path: thou shalt be with him straight;

Or this, and then thou needst not take thy breath:

This way, or that way -- soft and fair, not so:

For if I hang or kill myself, let's know

Who will revenge Horatio's murder then?

No, no; fie, no: pardon me, I'll none of that.
[*He flings away the dagger and halter.*]
This way I'll take, and this way comes the King, ... [III.12.20]
[*He takes them up again.*]
And here I'll have a fling at him, that's flat.
And Balthazar, I'll be with thee to bring,
And thee, Lorenzo. Here's the King -- nay, stay,
And here, aye here -- there goes the hare away.¹⁶⁶

Da mesma forma, naquele que é certamente o mais famoso solilóquio da arte teatral, Hamlet faz ponderações:

Act III, Scene I

Hamlet: Ser ou não ser, eis a questão: será mais nobre
Em nosso espírito sofrer pedras e setas
Com que a Fortuna, enfurecida, nos alveja,
Ou insurgir-nos contra um mar de provações
E em luta pôr-lhes fim? Morrer... dormir: não mais.
Dizer que rematamos com um sono a angústia
E as mil pelejas naturais – herança do homem:
Morrer para dormir... é uma consumação
Que bem merece a desejemos com fervor.
Dormir... talvez sonhar; eis onde surge o obstáculo:
Pois quando livres do tumulto da existência,
No repouso da morte os sonhos que tenhamos
Devem fazer-nos hesitar: eis a suspeita
Que impõe tão longa vida aos nossos infortúnios.
Quem sofreria os relhos e a irrisão do mundo.
O agravo do opressor, a afronta do orgulhoso.
Toda a lancinação do mal-prezado amor.
A insolência oficial, as dilações da lei,
Os doestos que dos nulos têm de suportar
O mérito paciente, quem o sofreria,
Quando alcançasse a mais perfeita quitação
Com a ponta de um punhal? Quem levaria fardos,
Gemendo e suando sob a vida fatigante,
Se o receio de alguma coisa após a morte, --
Essa região desconhecida cujas raias
Jamais viajante algum atravessou de volta --
Não nos pusesse atônita a resolução,
Nem nos fizesse tolerar os nossos males
De preferência a voar para outros, não sabidos?
O pensamento assim nos acovarda, e assim
É que se cobre a tez normal da decisão
Com o tom pálido e enfermo da melancolia;
E desde que nos prendam tais cogitações,
Empresas de alto escopo e que bem alto planam
Desviam-se de rumo e cessam até mesmo
De se chamar ação.¹⁶⁷

¹⁶⁶ *Ibidem*, ato 3, cena III.12. Os grifos são nossos.

¹⁶⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, ato III, cena I, Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Certamente Shakespeare foi bastante influenciado por Kyd, de vez que tanto *Hamlet* quanto *Titus Andronicus* trazem as marcas dessa influência. Tanto em *The Spanish Tragedy* quanto em *Hamlet*, os protagonistas lançam mão de um mesmo estratagema para levar adiante, em *Hamlet* o desejo de alcançar a certeza sobre o assassinato do pai e então poder se vingar, e em *The Spanish Tragedy* a própria vingança: a elaboração de uma peça teatral, o “teatro dentro do teatro”.

Hamlet escreve uma peça na qual o assassinato do pai é descrito de tal forma a fazer com que Claudius expusesse sua culpa; Hieronimo e Bel-Imperia conseguem convencer Lorenzo e Balthazar a participarem, como atores, de uma peça teatral escrita por Hieronimo, com o título de *Soliman and Perseda* e, em cena, a personagem de Bel-Imperia mata a personagem de Balthazar, após o que comete suicídio; a personagem de Hieronimo mata a de Lorenzo e, para horror da platéia, declara que os assassinatos realmente ocorreram. Detido pelo rei antes de tentar se matar, Hieronimo arranca com os dentes a própria língua.

HIERONIMO: Now do I applaud what I have acted.
Nunc iners cadat manus.
Now to express the rupture of my part,
First take my tongue and afterwards my heart.
[*He bites out his tongue.*]¹⁶⁸

Após enganar um duque, consegue tirar-lhe a adaga com a qual o mata para, finalmente, cometer suicídio.

Ao final da peça, o fantasma de Andreas e Vingança fazem sua aparição na qual Vingança assegura ao fantasma que seus algozes serão conduzidos ao inferno e seus amigos para um lugar de descanso:

REVENGE: Then haste we down to meet thy friends and foes:
To place thy friends in ease, the rest in woes;
For here though death hath end their misery,
I'll there begin their endless Tragedy.
[*Exeunt.*]

FINIS¹⁶⁹

¹⁶⁸ Thomas KYD, *The Spanish Tragedy*, ato 4, cena IV, <http://www.elizabethanauthors.com/span1.htm> .

¹⁶⁹ *Ibidem*, ato 4, cena V.

A influência de Sêneca é visível não só em Kyd, como em outros dramaturgos elisabetanos, como atesta George Steiner:

The playhouse of Shakespeare and his contemporaries was *el gran teatro del mundo*. No variety, no element from the crucible of experience, was alien to his purpose. The Elizabethan and Jacobean dramatists ransacked Seneca. They took from him his rhetoric, his ghosts, his sententious morality, his flair for horror and bloodvengeance; but not the austere, artificial practices of the neo-classic stage.¹⁷⁰

Trata-se, afinal, de um teatro novo, o elisabetano, que trouxe o mundo greco-romano da antiguidade para um cenário totalmente diferente e, sendo assim, engendrou uma mescla bem sucedida entre mundo pagão e mundo cristão que serviu aos propósitos do homem renascentista e seu “espírito faustiano”.

Justiça e vingança, amor e ódio, o destino e a escolha, aparência e realidade; estes são temas absolutamente recorrentes na tragédia elisabetana que Kyd inaugura de forma intensa. Seu estilo não é o de Marlowe e seus “astounding terms”; trata-se de um estilo carregado de equilíbrio e retórica elaborada que somente um seguidor de Sêneca alcançaria, de vez que o dito estilo senecano é feito de precisão e equilíbrio.

O autor de *The Spanish Tragedy*, como dito no início, teve uma morte precoce, resultado provável das conseqüências de uma prisão que o levou à ruína profissional. O Conselho Privado da rainha ordenou, em maio de 1593, que autores dos textos lascivos e sediciosos que estavam circulando em Londres fossem presos. Kyd, talvez delatado por um informante, é preso e tem os aposentos que dividia com Marlowe vasculhados. Lá encontraram, ao invés dos mencionados textos, um tratado que consideraram herege. É perfeitamente possível que Kyd tenha sido torturado para fornecer informações. Após sua soltura, perde o patrocínio recém conseguido do Lord Strange e vive um período

¹⁷⁰ George STEINER, *The Death of Tragedy*, p. 20-21. Apud. Jordi CORAL ESCOLÁ **Seneca, what Seneca?The Chorus in The Spanish Tragedy**. http://web.uniovi.es/SEDERI/Sederi17_Journal/coral.pdf

de amargura até julho de 1594, quando morre o promissor e “fabulous Kyd”, como foi cognominado.

4.6. O paradigma shakespeariano.

Shakespeare, tanto quanto Dante, deixa vislumbrar o horizonte crepuscular da conjuntura. Num como noutra há o possível, essa janela do sonho aberta para o real. Quanto ao real, insistimos nisso, Shakespeare o extravasa; por toda parte a carne viva; Shakespeare tem a emoção, o instinto, o grito verdadeiro, o acento justo, toda a multidão humana com seu rumor. Sua poesia é ele, e ao mesmo tempo, é você.¹⁷¹

Jan Kott, ao iniciar o capítulo sobre *Hamlet*, em seu livro *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003), diz que a bibliografia de teses e estudos desenvolvidos a respeito da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, preencheria um volume duas vezes maior que a lista telefônica de Varsóvia. Considerando o fato de que o mencionado livro teve sua primeira edição em 1961, pode-se dizer que já estaríamos aptos a finalizar um segundo volume do mesmo porte, e isso no tocante a apenas uma das peças do bardo.

Falar sobre Shakespeare é uma tarefa ao mesmo tempo fácil e extremamente difícil; tal paradoxo se explica pela facilidade com que, hoje, é possível ter acesso a um número enorme de publicações acerca do dramaturgo e sua obra, bem como pela dificuldade em lançar luz nova sobre, provavelmente, o mais estudado autor da literatura universal.

Nosso objetivo, na presente pesquisa, é, inicialmente, apresentar dados que nos permitam visualizar a formação do paradigma shakespeariano; como Shakespeare alcançou o status artístico e literário que lhe rendeu o mérito de ser aclamado como o maior dramaturgo de todos os tempos e o que sua obra representou em termos da formação de uma nova *episteme* renascentista na Inglaterra.

A primeira biografia de Shakespeare data do início do século XVIII e foi escrita por Nicholas Rowe; desde então inúmeros pesquisadores têm contribuído

¹⁷¹ Victor HUGO, *William Shakespeare*, p 68.

com informações adicionais, fruto de um trabalho quase arqueológico que visou, e tem visado, o preenchimento de lacunas na biografia do dramaturgo que, até hoje, têm ensejado uma série de especulações e um fascínio cada vez maior pelos chamados “Anos perdidos”, justamente o lapso de tempo entre o casamento do jovem William, em 1582, e sua primeira aparição nos registros teatrais de Londres, em 1592.

Este tem sido um trabalho árduo, de vez que até mesmo a imagem física que temos hoje de Shakespeare pode também contar com a imprecisão de retratos e monumentos feitos postumamente. Em vida, até onde se sabe e é comprovado, o “cisne de Stratford” não posou para retrato algum, coisa que, em seu tempo, era mais comum entre as classes mais nobres e a realeza.

Em um livro intitulado *O rosto de Shakespeare* (2004), Stephanie Nolen, com a ajuda de grandes exegetas e estudiosos de Shakespeare, traça um rico panorama acerca das pesquisas realizadas com os retratos considerados autênticos de Shakespeare, bem como das investigações feitas por um grupo de especialistas canadenses sobre o polêmico retrato Sanders, no sentido de buscar elementos que garantam que o rosto pintado seja mesmo o de Shakespeare (algo que ainda não foi comprovado). Nesta obra encontramos textos valiosos que confirmam o quanto o gênio de Shakespeare tem estado presente, como um foco irradiador de pensamento e cultura que, graças a um poder que a época e o seu talento proporcionaram, se mantém como um paradigma de transformações que não cessam de ocorrer e que buscam, ao longo do tempo, ouvir as vozes mais profundas da manifestação humana através da arte.

Qual era a verdadeira face de Shakespeare? Nela deveríamos encontrar vestígios de uma personalidade genial ou a simplicidade de um homem de origem interiorana? Um olhar marcante e sobre-humano ou a expressão de espanto diante de si e do mundo; “To be or not to be... That is the question”?

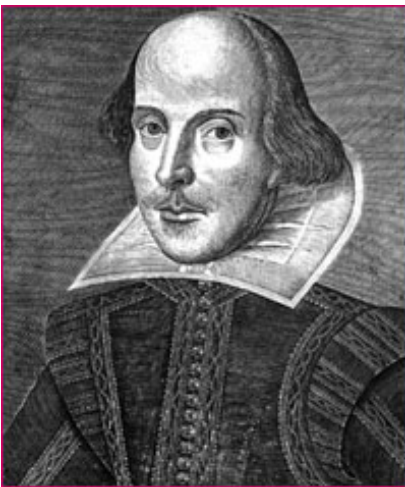
O ser humano, por meio da ciência, busca confirmações e provas, evidências importantes que ajudem a saciar um pouco o desejo de busca por um

logos que auxilie a completar as lacunas deste grande mosaico que compõe sua existência.

Aquilo que para Shakespeare e seus contemporâneos seria desnecessário: a preocupação em deixar provas e confirmações registradas para a posteridade sobre sua imagem física, seus dados biográficos e autoria de sua obra, para os estudiosos, sobretudo a partir do século XIX, transformou-se quase em obsessão.

Os mais famosos retratos do poeta stratfordiano são os seguintes:

Figuras 37 a 42



Gravura Droeshout



Retrato Chandos



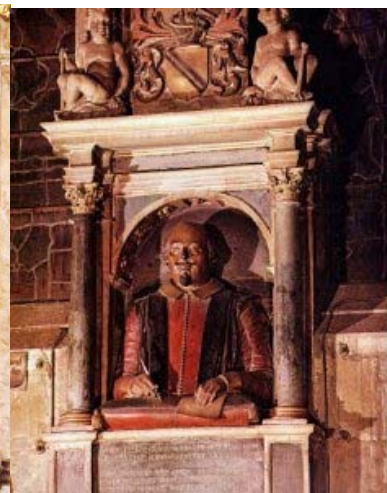
Retrato Sanders



Retrato Grafton



Shakespeare's monument (Holy Trinity Church)¹⁷²



¹⁷² Stephanie NOLEN et alii. *O rosto de Shakespeare, passim.*

A gravura Droeshout, apesar da pouca habilidade do artista, tem sido considerada autêntica porque sua aparição, no Primeiro Folio de 1623, contou com a aceitação de seus amigos Heminges e Condell, bem como com um breve tributo escrito por Ben Jonson e que aparece na página ao lado do retrato de Droeshout:

A Figura que aqui podeis ver
Representa o gentil Shakespeare;
e nela o Gravador precisou lutar com a natureza
Para recuperar-lhe a vida
ah, que bom seria se ele pudesse ter lhe desenhado o espírito
No metal assim como lhe fez o rosto.
A gravura seria o que de mais lindo
Já se riscou no cobre.
Mas já que ele não pôde, Leitor,
Não leia seu Retrato e sim seu livro.¹⁷³

A segunda imagem mais aceita como fiel ao rosto do dramaturgo é o busto que se encontra acima do túmulo de Shakespeare na capela da Holy Trinity Church em Stratford Upon Avon, seguida do retrato Chandos e dos demais, ainda cercados de dúvidas e especulações sobre autenticidade e fidelidade na representação de como deve ter sido o rosto do bardo inglês. A vida, com sua parábola que descreve a trajetória humana do nascimento à morte, é processo de transformações temporais no homem, o que nos proporciona a curiosa pergunta: haverá um rosto para todas as idades? A sombra humana é frágil. Parece-nos, hoje, difícil associarmos a genialidade do autor dramático com a inexpressividade do busto da Holy Trinity Church ou do retrato Droeshout.

A imagem que hoje fazemos de Shakespeare (e que os referidos retratos ajudaram a formar) transformou-se em ícone para a arte teatral, assim como sua obra. E se esta imagem tem provocado tanto fascínio, da mesma forma nos fascina tudo o que pode ter acontecido e que tenha impulsionado o jovem interiorano para a vida atribulada e instável dos atores e autores teatrais elisabetanos.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 57.

Os tais “Anos perdidos”, assim como são indicados pelos biógrafos, e mais tudo o que cerca a vida de Shakespeare, alimentou a imaginação de autores como Anthony Burgess, em seu *Nada como o sol*, no qual encontramos um delicioso romance sobre a vida amorosa de Shakespeare; uma habilidosa e inspirada mescla de fatos e de ficção. Também no livro de Robert Nye, *O relato íntimo de Madame Shakespeare*, temos uma espécie de diário íntimo de Anne Hathaway, no qual ela conta a história de um amor conturbado e cheio de ressentimentos dela pelo seu marido. Em ambas as obras somos conduzidos ao clima do tempo em que Shakespeare viveu e produziu; um tempo de hábitos supersticiosos e uma vida social em intensa transformação; tempo que viu nascer o “deus de nossa idolatria”, assim como foi proclamado pelo ator David Garrick, em 1769, no Jubileu Comemorativo de Shakespeare, ou aquele que, nas palavras de Alexandre Dumas, “Depois de Deus, foi quem mais criou”!

Neste nosso trabalho não pretendemos incluir uma biografia detalhada de William Shakespeare, uma vez que, como já foi dito, muitos autores de renomada competência já nos contemplaram com volumes e mais volumes a respeito da vida do bardo de Stratford, incluindo entre eles: Victor Hugo, Anthony Burgess, Park Honan, Anthony Holden, Claude Mourthé e muitos outros. Assim que se fizer necessário, apresentaremos aspectos biográficos do dramaturgo que nos auxiliem a trajetória rumo à compreensão de como o paradigma shakespeariano foi sendo formado.

A relação entre autor e obra e a noção de autoria no século XVI e início do XVII eram completamente diferentes da concepção que a modernidade foi definindo ao longo do tempo. Estamos estudando o início da Idade Moderna, ainda muito perto e extremamente influenciados pela Idade Média. Como já dito em capítulo anterior, a Idade Média produziu uma literatura cuja via de circulação e divulgação era a oralidade que, de um modo geral, não permitia a idéia de autor como uma espécie de proprietário da obra. A arte poética, bem como a dramática, era produzida e reproduzida pelos artistas que invariavelmente tinham plena liberdade de acrescentarem ou tirarem aquilo que lhes conviessem; a idéia de obra fechada era algo distante, sendo que, no mais das vezes, o processo de

criação era permanente. Foram os períodos moderno e contemporâneo que cristalizaram a idéia da figura do autor, que a colocou em evidência. Se na Idade Média a arte era inspiração divina, a Modernidade trouxe a noção de individualização, ou seja, a arte passa a ser inspiração do próprio autor.

Mais uma vez contamos com as ótimas ponderações de Michel Foucault que, em sua obra *O que é um autor?*, diz-nos o seguinte:

... a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.¹⁷⁴

Foucault coloca-nos o conceito de “função autor”, aquele responsável pelo agrupamento de idéias discursivas ao redor do qual se fundamentam significações que darão origem a uma série de focos irradiadores de pensamento e cultura. Inclui-se aí a responsabilidade e a possibilidade de punição para aqueles discursos que se tornassem transgressores, como fica nitidamente exemplificado pelas punições e desventuras impostas ao Marquês de Sade. O anonimato já não é mais possível para o mundo moderno.

Se hoje nos habituamos à idéia de direitos autorais, de punição para os casos de plágio e estamos, inclusive, considerando em nossas perspectivas futuras discussões acerca dessa mesma noção de autoria, mormente em razão da enorme expansão das novas tecnologias de informação e comunicação, nos séculos XVI e XVII, e aí, sobretudo, no que diz respeito ao teatro, a questão da autoria estava começando a ganhar os contornos e características modernas. É preciso levar em consideração que, para o homem renascentista, havia pouco sentido em se ler uma peça de teatro; os próprios textos teatrais sequer eram considerados literatura e a sua propriedade ficava para a companhia teatral. Assim, Shakespeare, ao que se sabe, jamais considerou prioridade a publicação de suas peças. Quando, mais de início, teve a preocupação de alcançar status literário, dedicou-se à composição de seus belíssimos sonetos e dos dois principais poemas: “Vênus e Adonis” e “A violação de Lucrecia”, estes últimos

¹⁷⁴ Michel FOUCAULT, *O que é um autor?*, p. 33.

publicados em 1593 e dedicados ao seu patrono Conde de Southampton, Henry Wriothesley, a quem endereçou as seguintes palavras:

EXCELENTÍSSIMO SENHOR,

Não sei até que ponto ofenderei a Vossa Senhoria ao dedicar-vos meus versos imperfeitos, nem como as pessoas me censurarão por ter elegido apoio tão forte, para tão débil carga. Bastará, não obstante, que Vossa Honra fique satisfeito, para que eu me considere altamente favorecido, e me comprometa a tirar proveito de todas as minhas horas de ociosidade para oferecer-vos homenagem com um trabalho de maior valia. Mas se o primogênito de minha invenção resultar deforme, lamentarei haver-vos dado tão nobre padrinho, e nunca mais voltarei a cultivar terreno tão estéril, temeroso de que sempre faça tão má colheita. O vosso superior juízo encomendo-vos, e a Vossa Graça, para regozijo de vosso coração. Que este corresponda a vossos sonhos íntimos e às expectativas esperançosas do mundo.

Com todo respeito à vossa honra,

WILLIAM SHAKESPEARE¹⁷⁵

Esta teria sido a publicação de Shakespeare que alcançou maior popularidade em seu tempo, com pelo menos nove reedições.

A questão da autoria das peças teatrais, que para a época era de menor importância, tem perturbado até hoje alguns exegetas de Shakespeare que se vêm às voltas com debates, iniciados sobretudo no século XIX, que colocam a possibilidade do autor Shakespeare ser uma fraude.

Já foi dito que a obra de Shakespeare teria sido composta por Francis Bacon, Edward de Vere – conde de Oxford (defendido por aqueles que foram denominados oxfordianos, mas que têm a seu desfavor o fato de que de Vere morreu em 1604, anos antes da composição das maiores peças de Shakespeare) e mesmo que Marlowe, para se proteger dos envolvimento com a espionagem, teria forjado sua morte e assumido a identidade do colega. Não nos cabe, aqui, nos aprofundar ou mesmo penetrar esse emaranhado de hipóteses, sobretudo porque o que nos importa é a força representativa da obra de Shakespeare e de seus contemporâneos na formação de um teatro tão impactante em termos culturais.

¹⁷⁵ In Laurie ROZAKIS, *Tudo sobre Shakespeare*, p. 330

Seja como for, o paradigma shakespeariano começou a ser criado no momento mesmo em que as peças arrancavam lágrimas sentidas e gargalhadas explosivas de um público ávido por conhecimento e expressão.

O século XVII viveu intensa turbulência política, motivada também por questões de ordem religiosa, o que acabou por obstaculizar grandemente as manifestações dramáticas na Inglaterra e provocou o fim da época de ouro do teatro inglês. Em 1642, os puritanos conseguiram aquilo que consideraram uma vitória ante um tipo de manifestação cultural tida como espúria - fecharam os teatros acabando, assim, com uma tradição de encenação e interpretação que jamais pôde ser recuperada com semelhante força e entusiasmo. Esse o sempre nefasto poder dos fundamentalismos. Temos um período de dezoito anos em que os teatros permaneceram fechados, sendo reabertos em 1660, quando a monarquia é restaurada com a ascensão do rei Charles II. O renascer desta modalidade de arte se deu com o chamado *drama especialista*, que contou com uma platéia de gosto um tanto estreito e duvidoso, que não aceitava mais a densidade de um drama shakespeariano, por exemplo. Era uma das primeiras tentativas do primado ou mesmo da imposição do entretenimento puro e simples.

Anthony Burgess exemplifica a nova ambiência do teatro inglês, mencionando comentários de Samuel Pepys sobre representações de Shakespeare:

1662 – [...] vi *Romeu e Julieta* (Shakespeare) na primeira vez em que foi encenada, a pior peça que já vi em minha vida. *Sonho de uma noite de verão* (Shakespeare), que jamais vira antes, nem verei de novo, pois é a peça mais insípida, ridícula, que já vi em minha vida.

1663 – *A noite de Reis* (Shakespeare), uma peça tola e sem qualquer relação com seu nome e época.¹⁷⁶

Será a partir do século XVIII que a figura de William Shakespeare, passados os tempos mais intensos do Neoclassicismo, começa a adquirir um status de ícone nacional; estamos diante do que passou a ser chamado de

¹⁷⁶ Anthony BURGESS, *A literatura inglesa*, p. 160.

bardolatria, que conduziu o poeta e dramaturgo inglês à mais consagrada altura na literatura universal.

Em razão disso, estudos interpretativos, analíticos, e mesmo pictóricos relativos às peças de Shakespeare começaram a proliferar a partir da segunda metade deste século.

The proliferation of images relating to Shakespeare's plays was only one part of the process that led to the virtual canonization that began perhaps with the unveiling in 1741 of a memorial statue of Shakespeare in Westminster Abbey.¹⁷⁷

Com a instauração da chamada bardolatria, que colocaria o dramaturgo finalmente em lugar correspondente com a sua grandeza, foram realizadas as comemorações do Jubileu de Shakespeare, celebrado em 1769, em Stratford Upon Avon. Nesta oportunidade, temos uma grande multiplicação de encenações de suas peças que acabaram notabilizando alguns atores, como por exemplo David Garrick.

So successful to this date had Garrick been at establishing Shakespeare on the stage, at acting major Shakespearean roles, and at winning credit as the finest of interpreters of Shakespeare, that his status had acquired mythic proportions. His contemporaries, and later many theater historians, credited him as almost single-handedly having rediscovered Shakespeare and as having interpreted him aright.¹⁷⁸

Sobretudo a partir desta data, o culto ao poeta, bem como as mencionadas leituras interpretativas de suas peças, de seus personagens, cresceu imensamente, chegando a adequações um tanto mutiladoras, como é o caso das adaptações moralizantes do período vitoriano (século XIX inglês) que, embora não deixem de ser terríveis do ponto de vista da arte, são importantes mostras da grandeza de Shakespeare e do retrato da época cujas necessidades ditaram tais reações.

¹⁷⁷ Alan R. YOUNG, *Hamlet and the visual arts 1709-1900*, p. 42.

¹⁷⁸ Alan R. YOUNG, *Hamlet and the visual arts 1709-1900*, p. 45.

Shakespeare passou por diferentes períodos histórico-artísticos com a mesma força, trazendo, aos dias de hoje, declarações como a de Jan Kott, sobre a peça *Hamlet*:

(...) Muitas gerações reconheceram seus traços nele [Hamlet]. E a genialidade de Shakespeare talvez resida no fato de a peça servir como um espelho. Um *Hamlet* perfeito seria ao mesmo tempo o *Hamlet* mais shakespeariano e o mais contemporâneo.¹⁷⁹

Ou o que encontramos no texto de Marjorie Garber, “Dar a impressão de ser”:

Cada época inventa seu próprio Shakespeare, assim como Coleridge encontrou "um pouco de Hamlet" em si mesmo, e Goethe, e Freud e praticamente todos os estudiosos, os artistas e os atores que se dedicaram à leitura e à encenação da obra de Shakespeare.¹⁸⁰

Seja no teatro como, posteriormente, no cinema a questão psicanalítica da *identificação* é crucial. Alguns psicanalistas referem-se a algo que denominam “regressão narcísica”, o que significa que, ao assistir a uma peça ou a um filme, a história que vemos e que nos toca, toca-nos porque vemo-nos no espelho das águas à feição da figura mitológica de Narciso. Shakespeare fez brotar nascentes que alimentaram muitos lagos nos quais temos buscado, já por tantos séculos, encontrar a nossa verdade, a expressão humana do que há de mais divino em nós.

Ao tempo de Shakespeare, o teatro tinha uma manifesta função de entretenimento, que motivou inclusive os ataques ferrenhos dos adeptos do puritanismo. Shakespeare, ao que parece de forma intencional, usava a referida função manifesta (de entretenimento) juntamente com a função latente, cujo objetivo era fazer pensar sobre a existência.

Um outro debate em torno da genialidade de Shakespeare diz respeito à originalidade. É certo que o dramaturgo se valeu de fontes diversas na composição de suas peças, coisa que, na época, era bastante usual entre os

¹⁷⁹ Jan KOTT, *Shakespeare nosso contemporâneo*, p.70.

¹⁸⁰ Marjorie GARBBER, “Dar a impressão de ser”, in *O rosto de Shakespeare*, p. 192.

dramaturgos em atividade. Veja-se, na breve lista que acrescentamos logo abaixo, as principais fontes utilizadas por Shakespeare:

Peça	Fontes
Júlio César	“Vidas”, de Plutarco
Coriolano	“Vidas”, de Plutarco
Antônio e Cleópatra	“Vidas”, de Plutarco
Timão de Atenas	“Vidas”, de Plutarco
A comédia dos erros	<i>Menaechmi</i> (Os <i>Menecmos</i>), do dramaturgo romano Plauto
Noite de reis	A comédia italiana chamada <i>Gl'Ingannati</i> (Os Enganados), publicada em 1537, entre outras fontes.
Conto de Inverno	<i>Pandosto</i> , de Greene, com o subtítulo "O triunfo do Tempo".
Otelo	Gli Hecatommithi, de Cinthio
Hamlet	<i>Ur-Hamlet</i> , uma peça hoje perdida
Rei Lear	História antiga, para a qual há dezenas de versões.
Muito barulho por nada	Baseada em história do escritor renascentista italiano Bandello
Tróilo e Créssida	<i>Troilus and Creseyde</i> , de Chaucer (1386); tradução de Caxton para <i>A História da Destruição de Tróia</i> (1471); tradução de <i>A Ilíada</i> (1596-1598), feita por Chapman; <i>Livro de Tróia</i> (1413), de Lydgate.
Peças históricas (<i>chronicle plays</i>)	Holinshed
Como Gostais	Rosalinda, de Thomas Lodge, um romance popular da época.

Se Shakespeare não criou a maioria de seus enredos, veja-se, a respeito disso, as palavras de Alexander Pope, na edição das obras de Shakespeare de 1723-1725:

Se algum autor já mereceu o nome de original esse foi Shakespeare. O próprio Homero não hauriu sua arte tão imediatamente das fontes da Natureza... A poesia de Shakespeare era a própria inspiração: ele não é

um imitador, na forma de instrumento, da Natureza; e não é justo dizer que ele fala dela, é como se ela falasse por si mesma...¹⁸¹

Em que exatamente se sustenta a tese do gênio original?

No recém publicado livro *Shakespeare o gênio original*, Pedro Süssekind parte em defesa da originalidade de Shakespeare, num estudo a respeito da valorização do dramaturgo inglês na Alemanha, a partir da segunda metade do século XVIII, demonstrando que este foi o principal modelo do talento artístico original para os pré-românticos alemães, e de uma nova criação artística envolvendo nomes como os de Lessing, Goethe e Schiller.

A originalidade de Shakespeare, segundo Süssekind, está na sua transgressão das regras, isso para privilegiar a intensidade do efeito que é mais bem alcançada quando o talento artístico não se restringe a severas normatizações.

É fato que o teatro shakespeariano, se tomado em sua globalidade, não se prendeu às regras clássicas estabelecidas por Aristóteles e essa liberdade agradou muito aos adeptos do *Sturm und Drang* alemão. A concepção romântica do gênio original viu em Shakespeare seu mais ilustre representante. Se o Renascimento italiano e o classicismo francês se basearam na identificação do talento pela adequação às teorias normativas da arte, o teatro renascentista inglês viu nascer um talento que, neste aspecto, foi muito mais original e menos apegado aos rigores normativos.

Embora não tenha se dedicado a teorizar sobre a arte teatral, encontramos na obra de Shakespeare passagens em que personagens seus refletem acerca do teatro, como é o caso da montagem da peça em *Hamlet*. Süssekind destaca a fala de Polônio sobre os atores recém-chegados a Elsinor:

... são os melhores do mundo para tragédia, comédia, história, pastoral, comédia pastoral, pastoral histórica, pastoral trágico-histórica, trágico-cômico-histórica, cenas sem divisão ou poesia sem limites. Para eles, Sêneca não é muito pesado nem Plauto é leve demais. (*Hamlet*, ato II, cena 2)

¹⁸¹ Laurie ROZAKIS, *Tudo sobre Shakespeare*, p. 63.

Intencionalmente ou não, Shakespeare parece relativizar assim a importância dada, no teatro, às distinções entre gêneros e às normas poéticas que devem ser seguidas em cada um deles.¹⁸²

A originalidade do bardo inglês não está na criação de histórias para as suas peças, mas na maneira como estas histórias foram contadas e representadas e, nisso, ele foi e é inimitável.

Assim, pensando o teatro elisabetano como uma proposta nova, que se desdobrou do teatro alegórico medieval e que, de forma também nova, aproveitou a onda de influência da Antigüidade Clássica, as portas do mundo moderno se abriram para receber um modelo novo: o paradigma shakespeariano que, ao longo dos séculos, não cessa de inspirar corações e mentes.

Os sonetos de Shakespeare são um caso à parte; considerados das mais belas páginas líricas de todos os tempos, têm proporcionado o adicional interesse no tocante às especulações acerca de conteúdos supostamente biográficos e que ajudem a conhecer mais o poeta inglês. Charles Dickens disse certa vez: "a vida de Shakespeare é um refinado mistério e temo constantemente que alguém, algum dia, o desvende". Nos sonetos não encontramos evidências, mas luzes fracas e diáfanas que recaem sobre como o poeta deve ter vivido e pensado.

Neles encontramos a alma sensível e ilimitada a deitar beleza e inspiração sobre temas universais: a efemeridade da beleza e a eternidade do amor, a morte e o desejo do infinito, a natureza, a imortalidade conferida pela poesia, entre outros.

Inebriados pela beleza dos versos e entontecidos pelo desejo de fazer perguntas diretas ao poeta, acabamos quase que satisfeitos por não podermos responder a questões como: quem foi a *Dark Lady* ou o poeta rival? Aqui o mais importante é a densidade de expressão, cuja força nos remete a um mergulho nas profundezas cálidas de um lago infinito – a existência humana.

¹⁸² Pedro SÜSSEKIND, *Shakespeare o gênio original*, p. 23.

Se tudo quanto cresce (eu fico a meditar)
Apenas um momento alcança a perfeição;
Se os astros vêm, com influência oculta, comentar
As meras peças que no mundo têm ação;
Se os homens sei que como as plantas arborescem
E o céu que lhes dá aplauso é o céu que os vem vaiar:
Gloriam-se de seiva e no ápice decrescem,
Para afinal esse auge esplêndido olvidar;
Então, pensando nessa instável permanência,
Mais jovem eu te vejo, amor, à minha frente,
Embora queira o Tempo, ouvindo a Decadência,
Mudar teu jovem dia em noite desluzente.
E, por amor de ti, em guerra o Tempo enfrento:
Quanto ele em ti suprime, é quanto te acrescento.

(Soneto 15, trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

4.6.1. Seus temas e imagens.

A imaginação do poeta de Stratford soube extrair dos elementos mais simples do cotidiano sua matéria prima. Suas metáforas são alimentadas pela intuição sagaz de uma mente sensível às coisas deste mundo. O *olhar* e a *sensibilidade* de Shakespeare são verdadeiramente impressionantes.

Um dos estudos mais importantes a respeito das imagens utilizadas por Shakespeare foi realizado na década de 30 do século passado por Caroline Spurgeon. Em seu livro *A imagística de Shakespeare (Shakespeare's Imagery)*, a autora nos apresenta uma rica análise destas imagens, estabelecendo comparações com os mais importantes dramaturgos do período, Marlowe, Jonson, Dekker, Chapman, Greene, Kyd, Massinger e outros, com o objetivo de apresentar o homem e sua arte, as associações de idéias, evidências do seu pensamento, de seus gostos e interesses. Tal estudo, inegavelmente, ajuda-nos a compreender melhor também os aspectos do teatro elisabetano que tão bem serviram aos propósitos do gênio shakespeariano.

A *episteme* medieval, com sua peculiar interpretação subjetivista e piedosa do mundo, gerou um teatro preocupado com a divulgação de valores que propiciassem a contínua busca pela salvação da alma. Processo no qual o

sensualismo e o olhar para as coisas deste mundo eram considerados empecilhos para os vôos do pensamento em direção à purificação da alma. Com a gradual mudança para uma visão de mundo mais voltada para os valores humanos, com todas as suas potencialidades e fraquezas, encontramos no cenário teatral do período elisabetano busca semelhante de aperfeiçoamento da alma, porém considerando a possibilidade de um olhar mais esperançoso para as perspectivas de uma vida prazerosa e do poder humano de conhecimento e realização. Assim, o palco se abre para uma abrangência enorme e, de “braços” abertos, tenta alcançar o ilimitado.

Shakespeare tratou da angústia do homem diante de si mesmo e da singeleza de tarefas como as do cultivo de um jardim. Sua verdade está em toda parte, mas é nas coisas do cotidiano que busca plantar as sementes mais férteis da grande realidade do homem.

As imagens da natureza são um grupo extremamente representativo. O mar aparece, sobretudo, em cenas de tempestade e naufrágio, como em *A Tempestade*, *Noite de Reis*, *A Comédia dos Erros*: um mar de águas cruéis e revoltas arremessa homens e suas embarcações de encontro aos seus destinos.

Na primeira cena de *A tempestade* a luta contra a fúria do mar conduz as personagens à ilha onde irão viver a possibilidade de um acerto de contas; uma espécie de oportunidade de restabelecer a ordem e a harmonia. Trata-se de uma cena em que o capitão e seus marinheiros chegam ao limite de suas forças e deixam extravasar suas emoções mais profundas no desejo de manter a vida.

Ato 1 - Cena 1

Ruídos e estrondos de tempestade, com trovões e relâmpagos.

(...)

Contramestre: Olá, meus amigos! Com ânimo, mais ânimo, meus amigos. Rápido, mais rápido. Recolham a vela de joanete. Fiquem atentos ao apito do Capitão. – Podeis soprar, soprai o vosso vento até vos arrebrandes, se espaço para tanto encontrardes.

Entram Alonso, Sebastião, Antônio, Ferdinando, Gonçalo e outros.

Alonso: Meu bom Contramestre, toma cuidado. – Onde está o Capitão? - Ajam como homens!

Contramestre: Rogo-lhes que permaneçam lá embaixo.

Antônio: Onde está o Capitão, Contramestre?

Contramestre: Os senhores não o estão escutando? Os senhores estão atrapalhando nosso trabalho; voltem para os seus camarotes, e fiquem lá. Assim, os senhores estão ajudando a tempestade.

Gonçalo: Nada disso. Tem paciência, bom homem.

Contramestre: Terei paciência quando o mar estiver paciente. Fora daqui! Pouco importa, a esses homens arfando e berrando, o nome do Rei! Aos seus camarotes. E silêncio. Não nos incomodem.

Gonçalo: Muito bem. Mas lembra-te de quem tens a bordo.

Contramestre: Ninguém a quem eu ame mais que a mim mesmo. O senhor é um Conselheiro, pois não? Se puder ordenar a estes elementos da Natureza que silenciem, se puder restabelecer a paz neste instante, não mais pegaremos em corda alguma. Use a sua autoridade, senhor. Se não for possível, dê graças por ter vivido vida tão longa e prepare-se, em seu camarote, para a hora do infortúnio, se ela vier. – Ânimo, meus bons amigos – Fora do nosso caminho, estou repetindo.¹⁸³

Em *A comédia dos erros*, Egeonte narra o momento em que um naufrágio separa seus filhos gêmeos, dando início a toda uma sucessão de equívocos e contratempos que terminariam por reaproximar pai e filhos. Mais uma vez é o mar que vai conduzir as personagens aos seus destinos.

Ato 1 – Cena 1

Egeonte: (...) Mal navegamos uma légua após zarpar de Epidamno e o mar, sempre obediente aos ventos, já dava um trágico sinal de nossos prejuízos. Não demorou muito e nós perdemos as esperanças, pois a escassa e obscurecida luz que nos garantiam os céus, enviavam às nossas mentes amedrontadas a tenebrosa garantia de morte imediata. Por mim, eu de bom grado teria abraçado a morte: mas o choro incessante de minha mulher, seu choro diante daquilo que ela sabia inevitável, e os lastimáveis gemidos dos lindos bebês que, ao imitar os adultos à volta, se enlutavam ainda que ignorando a causa de tanto medo, forçaram-me a procurar paliativos para eles e para mim mesmo, e assim foi (mesmo porque não se tinha outra saída). (...) ¹⁸⁴

Noite de Reis traz mais uma vez separação de irmãos por naufrágio. A força das águas representa freqüentemente as emoções e paixões do homem, como nos trechos selecionados por Spurgeon:

“Mas cruéis são os tempos”, diz Ross a Lady Macduff,

¹⁸³ William SHAKESPEARE, *A tempestade*, trad. Beatriz Viégas-Faria, pp. 7-8.

¹⁸⁴ William SHAKESPEARE, *A comédia dos erros*, trad. Beatriz Viégas-Faria, pp. 11-12.

“quando acolhemos rumores
Do que tememos, porém não sabemos o que tememos,
E boiamos em um mar violento e selvagem
De cá para lá a cada movimento.”
“Meus intentos”, exclama Romeu, ao entrar no túmulo de Julieta,
“são selvagens e desatinados
Muito mais ferozes e inexoráveis
Que tigres famintos ou o mar que rugem.”
(...)
Na imaginação de Shakespeare o homem é um “vaso frágil” na “viagem
incerta da vida”, e cada ser humano lançado neste mundo é como um
barco frágil posto para flutuar no grande e tempestuoso oceano de suas
próprias paixões; “teu corpo é o barco”, diz o velho Capuleto a Julieta,
Que navega neste mar salgado; os ventos, teus suspiros;
Que furiosos com tuas lágrimas, e elas com eles,
Sem calma repentina hão de emborçar
Teu corpo batido pela tempestade.¹⁸⁵

Dentre as imagens consideradas recorrentes na obra dramática de Shakespeare, a autora em foco destaca os seguintes grupos: esportes e jogos, guerra, vida cotidiana, classes, ofícios e construção, natureza, animais, movimentos, cores, música, sensações, doenças e remédios, abstrações, entre outros.

Shakespeare demonstra uma atitude notável em relação aos animais, por exemplo, numa época pouco afeita a sentimentos mais complacentes para com estes, Shakespeare invariavelmente mantém uma posição solidária e compreensiva para com a vida e o sofrimento destes seres.

Era comum, como já foi dito, a realização de espetáculos de entretenimento envolvendo crueldades com animais; as *Bear-Baitings*, atrações em que ursos eram assolados por cães, tiravam gritos de êxtase de enormes platéias nas quais tomavam parte a realeza e seus súditos. De um modo geral, nas situações de caça ou de maus-tratos, Shakespeare se coloca na posição do animal capturado ou agredido, cujas angústias são normalmente expressas de forma direta ou por meio de simbolizações nas falas e atitudes de suas personagens.

Duas classes de animais em especial mereceram atenção do dramaturgo: os pássaros e os cavalos. Shakespeare revela notável emoção e grande

¹⁸⁵ Caroline SPURGEON, *A imagística de Shakespeare*, pp. 22-23.

sensibilidade pelo passarinho preso em alçapões e outros tipos de armadilhas. Vejam-se, mais uma vez, os trechos destacados por Spurgeon nos quais podemos observar a simbolização do terror e da angústia vividas pelas criaturas em cativeiro:

Em Hamlet (3.3 67)

Oh condição maldita! Oh peito negro como a morte!
Oh alma presa em visgo, que ao lutar para libertar-se
Fica mais presa!

Em Otelo (5.2.302)

pergunte àquele semidemônio
Por que assim prendeu em armadilha minha alma e meu corpo?

Em Henrique VI (parte 3 – 5.6.13)

O passarinho que o visgo prendeu ao arbusto
Com asas trêmulas desconfia de todos os arbustos,

Em Henrique VI (parte 2 – 3.3.14)

Ele não tem olhos, a poeira os cegou.
Penteiem-lhe o cabelo; vejam, vejam, está em pé,
Como galhos com visgo, preparados para pegar a minha alma alada.¹⁸⁶

Shakespeare demonstra um amor terno e cheio de admiração pelos cavalos aos quais se refere com adjetivos sempre louváveis como fiel e bravo, algo difícil de se observar em outros dramaturgos e escritores, os quais se atêm mais às qualidades utilitárias destes animais.

O poeta de Stratford nos encanta ao deitar sensibilidade e lucidez sobre temas cuja simplicidade faz emergir encantadora perspectiva humana de transformação das coisas ordinárias em extraordinária manifestação artística. Suas imagens fluem da simples analogia tirada das coisas cotidianas, mas também podem trazer conteúdos de sutil delicadeza, vindos do mundo da imaginação, onde habitam fadas e seres encantados.

Comparado a outros dramaturgos, Shakespeare foi quem soube melhor explorar temas como os da vida diária dentro de casa, demonstrando ora a singeleza das tarefas do dia-a-dia, ora os desconfortos comuns das casas do século XVI, com suas cozinhas enfumaçadas, pouca luminosidade, entre outras coisas. Imagens de luz e fogo são recorrentes nas obras de Shakespeare, especialmente quando estão ligadas ao trabalho da mulher na cozinha.

¹⁸⁶ *Ibidem, passim.*

Segundo Caroline Spurgeon, é curiosa a comparação de Shakespeare com os outros dramaturgos quanto aos afazeres domésticos, uma vez que aqueles teatrólogos parecem sempre transmitir a idéia de uma casa grande e imponente, enquanto Shakespeare se atém aos ambientes menores.

Os hábitos à mesa, o preparo dos alimentos e a alimentação, temas que estão presentes na obra do dramaturgo, podem indicar suas preferências pessoais; por vezes somos levados a crer que Shakespeare tinha verdadeira repulsa quanto aos excessos relativos a tais questões de nutrição.

Este trazer para mais perto os hábitos mais comuns da vida humana, certamente proporcionou uma aproximação e uma identificação da platéia com o mundo representado no teatro, o que permitiu um reconhecimento profundo de que o diálogo com este mundo era algo perfeitamente possível.

As sensações e o que elas ensinam sobre nós mesmos é algo notável em Shakespeare. As imagens relativas a cores, por exemplo, indicam a consciência que o dramaturgo possuía do potencial revelador de um rosto ruborizado ou empalidecido e a força simbólica do uso das cores em imagens diversas:

Tito Andrônico (2.4.31)

Porém suas faces parecem rubras como o rosto de Titã
A enrubescer ao dar de encontro com uma nuvem.

Henrique IV – Parte 1 (5.1.1)

Como o sol começa a espiar sangrento
Por cima da colina arrepiada: o dia empalidece
Ante o seu destempero.¹⁸⁷

A sensibilidade de Shakespeare relativamente à música é revelada em passagens de exaltação ao poder que ela possui, como se observa em *O mercador de Veneza*:

Lourenço

(...) (*Entram músicos*)

Vinde, olá!

e com um hino despertai Diana.

Com tons suaves abalai o ouvido
de vossa ama e fazei que a casa volte
ao som de vossa música.

¹⁸⁷ Apud Caroline SPURGEON, *A imagística de Shakespeare*, pp. 56-57.

(Música)

Jéssica

Nunca me deixa alegre a suave música.

Lourenço

É que tendes espíritos atentos.

Vede como procede uma manada selvagem e impetuosa, ou alegre bando de potros não domados: loucos saltos dão sem parar, mugindo e relinchando como os leva a fazer o quente sangue. Mas se o som de um clarim, acaso, escutam, ou se lhes fere as ouças qualquer música, notareis como estacam de repente, expressão de doçura a refletir-se-lhes no olhar selvagem, pela doce força, tão-somente, da música. Por isso disse o poeta que Orfeu tinha o poder de atrair com seu canto as próprias pedras, as árvores e as ondas, visto como não há nada insensível, cruel e duro a que não possa a música, com o tempo, mudar a natureza. O homem que música em si mesmo não traz, nem se comove ante a harmonia de agradável toada, é inclinado a traições, tão-só, e a roubos, e a todo estratagemas, de sentidos obtusos como a noite e sentimentos tão escuros quanto o Érebo. De um homem assim desconfiai sempre. Ouvi a música.¹⁸⁸

A harmonia dos sons proporcionada pela música é apaziguadora e mobilizadora de sentimentos e emoções positivas, ao passo que a quebra de tal harmonia significa destruição e infelicidade.

Quanto ao olfato é perceptível a sensibilidade de Shakespeare ao mau cheiro, bem como aos doces e suaves aromas. Se o perfume é algo que inebria e eleva o espírito, o cheiro da decomposição, da sujeira, da doença é insuportável. Imagine-se o quanto deve ter afetado o poeta, a realidade de imundície em que viviam os habitantes da Londres do século XVI, descrita por Anthony Holden nos seguintes termos:

Dentro das muralhas, apertadas numa confusão de passagens e alamedas, viviam aproximadamente 200 mil pessoas – quase um décimo da população da Inglaterra. Lá, a vida era muito cosmopolita, colorida por inúmeros refugiados de perseguições religiosas em toda a Europa. A maioria morava em cortiços miseráveis, cheios de lixo, em ruas inundadas

¹⁸⁸ William Shakespeare, *O mercador de Veneza*, Trad. Carlos Alberto Nunes, pp 153-154.

de excremento e urina, propícios para a proliferação do rato negro e seu parasita letal, a pulga, transmissora da peste bubônica. Sem sistema de esgotos, dizia-se que o fedor de Londres podia ser sentido a 30 quilômetros.¹⁸⁹

Aspectos da natureza: flores, rios (especialmente o Avon e o Tâmis), o sol, são aproveitados simbólica e imagetivamente de forma notável, bem como os ofícios da jardinagem e da carpintaria. Mais uma vez, as coisas mais simples motivando os mais diferentes olhares para o mundo e para a vida.

Na temática shakespeariana encontramos o forte contraponto entre aparência e realidade conduzindo à falha trágica ou ao equívoco cômico. Se nas comédias a aparência física dos gêmeos conduz a uma série de confusões e enganos, a máscara da bondade usada por mentes vis coloca o herói trágico na trilha de seu infortúnio. Na peça *Otelo*, o vilão Iago é chamado de “honesto” por mais de dez vezes e a própria palavra “honesto” aparece dezenas de vezes nesta peça. O que está enfatizado nesta obra é muito mais o tema da *aparência versus realidade* do que a questão racial envolvendo o casamento do mouro Otelo com Desdêmona, ou o ciúme da personagem protagonista.

Iago é pura dissimulação e conduz Otelo em sua descida ao inferno por meio de aparente lealdade; trata-se do vilão mais infame que Shakespeare criou, o que mais se aproxima da figura do Vício medieval ou da própria representação do diabo como tal. É só no final da peça que a verdade é revelada e Otelo se vê devastado pela consequência de seu mau julgamento. Assim como Lear, ao optar pelas palavras de adulação de suas duas filhas mais velhas, ao invés de acreditar na sinceridade de Cordélia, Otelo, ao preferir dar crédito às palavras de Iago, vai passar pela pior das provações: a de chegar à verdade por meio do sofrimento.

Martin Lings, em seu livro *A arte sagrada de Shakespeare*, faz as seguintes ponderações:

Quanto a Iago, Otelo diz dele, após sua iniquidade ter sido revelada: “Eu olhei para baixo, em direção a seus pés; mas isto é uma fábula”, o que significa: “Eu olhei para baixo para ver as patas rachadas do demônio; mas, como vi que Iago, que indiscutivelmente é o diabo, tem pés humanos

¹⁸⁹ Anthony Holden, *Shakespeare – vidas ilustradas*, p. 80.

normais, agora sei que a idéia corrente sobre os pés do diabo é uma mera fábula”.¹⁹⁰

Um outro contraponto está na distinção entre o bom e o mau governo e, quanto a isso, as peças históricas trazem especialmente a evolução desta temática que também envolve diretamente a questão do direito e da justiça. É um momento da história da Inglaterra em que tudo converge para o fortalecimento de um intenso nacionalismo e, em consequência disso, o contar a própria história é algo que agrada o povo inglês. O interesse de Shakespeare pela função política do homem perpassa inúmeras de suas peças, podendo ser destacadas vinte e duas nas quais os temas políticos são evidenciados. Nelas é clara a noção de Shakespeare de que não há possibilidade de realização individual ou social diante de um governo corrupto.

Um dos grandes temas de Shakespeare é o próprio teatro; a peça-dentro-da-peça proporciona uma perspectiva metateatral que Shakespeare aproveitou inúmeras vezes.

Em *Hamlet* temos a convicção da personagem protagonista de que a arte teatral detém a força de mobilizar de tal forma o emocional e o psíquico humanos que, por meio de uma peça, o príncipe da Dinamarca pretende desmascarar seu tio Claudius, suposto assassino de seu pai. Hamlet faz ponderações acerca da arte teatral como experiente diretor de cena:

Hamlet

Rogo-vos que digais o trecho como vos mostrei, com língua fácil; mas se encherdes com ele a boca, à maneira doa atores que sabeis, tanto se me dará que o pregoeiro público brade as minhas linhas. Nem gesticuleis assim, serrotando o ar com a mão, mas sede moderado: pois na própria corrente, tempestade e – é lícito que o diga – torvelinho de paixão, deveis conquistar e adquirir um autocontrole que lhe imponha medida. Oh, fere-me até a alma ouvir ruidoso cabeça-de-peruca dilacerar uma paixão até a pôr em trapos, em verdadeiros molambos, e rachar os ouvidos dos espectadores da platéia, que na maior parte são incapazes de apreciar coisa diversa de confusas pantomimas e barulheira. Eu gostaria de que tal indivíduo fosse açoitado por exagerar o papel de Termagante: isso é ultra-herodizar Herodes; peço-vos que eviteis tal excesso.

¹⁹⁰ Martin LINGS, *A arte sagrada de Shakespeare*, p. 105.

Primeiro ator

Vossa Alteza tem razão.

Hamlet

Não sejais tampouco incharacterístico, mas deixai que o discernimento seja o vosso preceptor; ajustai o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado específico de não ultrapassardes a natural moderação: pois o exagero foge ao propósito do teatro: o objetivo deste, a princípio e agora, foi e é oferecer um como espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata efígie, à idade e corpo da vida social a sua verdadeira forma e imagem. Ora, o exagero, ou a deficiência, embora façam rir o inexperto, desgostam o judicioso; e a opinião deste deve pesar mais em vossa estima, do que toda uma assistência de imperitos. Ora, há atores que vi representarem – e aos quais ouvi muitos erguerem excelsos louvores, não falando impiamente – que nem possuíam o acento de cristãos, nem se portavam como algum cristão, pagão ou homem; entonavam-se e mugiam tanto, que – pus-me a pensar – os homens haviam sido feitos, e mal, por aprendizes da natureza: tão abominavelmente eles imitavam a humanidade.¹⁹¹

O teatro precisa falar de si mesmo. Na neutralidade do palco elisabetano encontra-se o grande espelho da humanidade a refletir luzes sob o prisma colorido da arte que, muito mais do que uma sofisticação das sociedades civilizadas, é uma necessidade humana e, como tal, responsável por grandes transformações.

O mundo fascina pelas novas perspectivas e possibilidades que a Idade Moderna começa a desvelar. Entretanto, a realidade invisível, todas as coisas que estão “entre o céu e a Terra”, instigam o imaginário humano a não desprezar aquilo que se coloca como um grande mistério: o oculto, o sagrado e a morte; temas absolutamente presentes na arte de Shakespeare.

As três *weird sisters* em Macbeth lançam uma profecia que faz o herói, ainda que tentando dissuadir-se do ímpeto de acreditar naquelas figuras enigmáticas, considerar a possibilidade de forças ocultas a lançarem seu poder sobre os homens e seu destino.

O sobrenatural e o oculto despertam, em Macbeth, suas verdadeiras inclinações. As três bruxas, ao fazerem suas predições, colocam Macbeth diante de si mesmo. Sua mente, desafiada por eventos inexplicáveis (como da confirmação da primeira profecia), deixa-se conduzir pelas veredas que o levarão

¹⁹¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, pp. 115-116.

a alturas ambicionadas, mas que, inevitavelmente, o precipitarão no abismo de sua escolha equivocada e do desprezo pelos valores que sempre buscam harmonizar o mundo cristão.

Macbeth:

Duas verdades foram ditas, como alegre Prólogo ao prometido e imperioso Ato de imperial tema. – Agradeço-vos, cavalheiros. – Essa sedutora, sobrenatural proposta não pode ser maléfica; não pode ser decente. E se for maléfica? Por que me deu um sinal de sucesso futuro, inaugurando-o com uma verdade? Sou o Barão de Cawdor. E se for decente? Por que me rendo a tal sugestão, cuja horrível imagem descabela-me e incita meu coração sereno a escoicear minhas costelas, contra os costumes da Natureza? Os temores do presente são menores que as horríveis figuras da imaginação. Meu pensamento, este que em si acolhe um assassínio não mais que fantasioso, sacode de tal maneira o reino de minha condição humana e única, que toda ação fica asfixiada em conjeturas, e nada mais existe, a não ser o que não existe.¹⁹²

Cabe ao homem, ante suas fraquezas e imperfeições, decidir seu próprio destino e, nesta trajetória, encontra-se o visível e o invisível, o conhecido e o desconhecido. Por meio desta arena das ambivalências, os heróis shakespearianos transitam ora com a fluência de um rio de correnteza tranqüila, ora como águas revoltas dirigindo-se para a garganta de uma catarata.

Em *Hamlet*, a peça mais estudada de todos os tempos, o príncipe da Dinamarca inicia suas reflexões sobre os valores humanos, sobre a vida e a morte, sobre o bom e o mau governo, a partir da aparição do fantasma de seu pai. A questão da vingança não lhe parece algo simples porque os acontecimentos lhe são esclarecidos por uma aparição que pode ser o verdadeiro espírito do pai ou o embuste de um espírito maléfico disfarçado. Aí inicia a trajetória do herói; uma trajetória difícil que o conduzirá da ignorância ao conhecimento não só dos eventos como de fato aconteceram, mas de si mesmo, com a confirmação de suas próprias verdades.

Hamlet, ao considerar a vida após a morte, diz que ninguém voltou depois de ter atravessado os limites desta vida para contar o que acontece:

¹⁹² William SHAKESPEARE, *Macbeth*, Trad. Beatriz Viégas-Faria, p. 154.

Hamlet:

(...) Quem levaria fardos,
Gemendo e suando sob a vida fatigante,
Se o receio de alguma coisa após a morte,
- Essa região desconhecida cujas raias
Jamais viajante algum atravessou de volta –
Não nos pusesse atônita a resolução,
Nem nos fizesse tolerar os nossos males
De preferência a voar para outros, não sabidos?
O pensamento assim nos acovarda, e assim
É que se cobre a tez normal da decisão
Com o pálido e enfermo da melancolia; (...) ¹⁹³

O curioso de tal passagem é justamente o fato de que toda a dúvida e a hesitação de Hamlet advêm de uma conversa com um fantasma. Segundo o folclore elisabetano, era perfeitamente possível que espíritos de pessoas mortas fossem enviados para testar ou atormentar mentes frágeis ou perturbadas como as de Hamlet, o que se choca tanto com os dogmas da Igreja Católica quanto com os preceitos da Igreja Reformada, que negam a comunicação de vivos com os mortos, talvez isso justifique a racionalização da personagem em crise com os valores de seu tempo, pois afinal, Hamlet não duvida dos seus sentidos ou do fato de ter estado na presença do fantasma, duvida, apenas, da honestidade deste último.

A Inglaterra dos Tudor, a partir de Henrique VIII viveu uma imensa crise quanto aos valores sagrados da religião que, como já foi dito, se viram massacrados pelo “rolo compressor” de uma reforma levada adiante pela arbitrariedade de um governante que se dizia “a voz de Deus” para os ingleses. Há rumores de que Shakespeare e sua família tivessem mantido clandestinamente a fé católica; seja como for, durante o período de produção do bardo era proibido por lei que o nome de Deus fosse mencionado em cena, numa reação ao drama sacro da Idade Média, eminentemente católico. Assim, se o teatro anterior se ocupava com um tema único: a salvação do homem, temos, em Shakespeare, algo que, se não está direta e abertamente voltado à apresentação da temática religiosa, guarda em sua essência os mistérios do sagrado e a busca

¹⁹³ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, p. 109.

da iluminação para um ser que, de dentro de suas imperfeições, quer vislumbrar e, assim, tentar alcançar a perfeita harmonia do Criador.

Martin Lings, ao estudar o aspecto do sagrado na obra de Shakespeare, alerta-nos para o quanto peças como *Henrique IV* e *Henrique VI* estão próximas à moralidade “na qual a perfeição final paira bem acima dos espectadores, embora sirva como uma luz de orientação para seus ideais”¹⁹⁴.

A temática e a imagética de Shakespeare nos envolvem pela capacidade de atribuir sentido, com igual elevação, aos mais singelos atos cotidianos que conferem significado ao viver terreno, assim como aos mais sublimes aspectos da transcendência, na busca de um sentido maior da existência.

No universo mágico de *A tempestade*, parecemos flutuar nas palavras de Próspero, dirigindo-se a Ferdinando:

Próspero:

Você parece, meu filho, consternado, como se estivesse preso de algum temor. Anime-se, senhor. Nossa diversão chegou ao fim. Esses nossos atores, como lhe antecipei, eram todos espíritos e dissolveram-se no ar, em pleno ar, e , tal qual a construção infundada dessa visão, as torres, cujos topos deixam-se cobrir pelas nuvens, e os palácios, maravilhosos, e os templos, solenes, e o próprio Globo, grandioso, e também todos os que nele aqui estão e todos os que o receberem por herança se esvanecerão e, assim como se foi terminando e desaparecendo essa apresentação insubstancial, nada deixará para trás um sinal, um vestígio. Nós somos esta matéria de que se fabricam os sonhos, e nossas vidas pequenas têm por acabamento o sono.¹⁹⁵

A idéia de insubstancialidade, da efemeridade da vida e da beleza, perpassa a obra dramática e poética de Shakespeare com tal arte que, em nome da própria beleza e dos mistérios desta vida, transcendeu os limites do tempo e se fez imortal.

Não é o que faz o vôo das eras, pondo hoje os homens atônitos ante os retratos de Shakespeare, com a constante pergunta: Qual a face verdadeira? A que um dia transitou por este mundo?

¹⁹⁴ Martin LINGS, *A arte sagrada de Shakespeare*, p.38.

¹⁹⁵ William SHAKESPEARE, *A tempestade*, trad. Beatriz Viégas-Faria, pp. 89-90.

4.6.2. A força da linguagem.

Em um romance recentemente publicado (*O segredo de Shakespeare*, 2008) de J.L. Carrell, Ph.D. em literatura inglesa e americana por Oxford e Stanford, temos mais uma aventura ficcional girando em torno do teatro de Shakespeare e dos indícios biográficos que tanto têm ocupado os estudiosos da obra shakespeariana. Na passagem em que a protagonista, uma diretora de teatro, ensaia a peça *Hamlet* no palco do Globe Theatre da Londres do século XXI, encontramos o seguinte trecho:

- Pensem em Stephen King, pessoal – reclamara. – Não Steve McQueen. Deus do céu, esta é uma história de fantasmas. Todos no palco congelaram. Jason Pierce, o astro australiano de filmes de ação que apostava na legitimidade dramática no papel de Hamlet, enxugou o suor da testa.
- Neste maldito sol?
Ele estava certo. Ao meio-dia de um dia de verão que parecia mais africano do que inglês, o palco brilhava em carmim e dourado, despudorado como um bordel vitoriano.
- Que sol? – perguntei, e cabeças se viraram para onde eu estava sentada, na penumbra da galeria. – Estamos nas ameias açoiadas pelo vento de Elsinore, Sr. Pierce. Vendo campos cobertos de neve e um estreito mar congelado, na direção da inimiga Suécia. À meia-noite. Deslizei de detrás da minha mesa e pisei com firmeza os três curtos degraus que levavam ao pátio.
- Exatamente a hora em que, nas últimas três noites, uma aparição fez homens endurecidos pela batalha tremerem em suas botas. E seja lá que maldição eles tenham visto, espírito ou demônio, seu melhor amigo disse que se *parecia com seu pai morto*. – Ao pé dos degraus, parei, as mãos nos quadris e olhei para Jason. – Agora me faça acreditar nisso.¹⁹⁶

Eis a tarefa do dramaturgo elisabetano, trabalhar a construção do pensamento por meio da palavra, sem o apoio de assessórios elaborados que não a força de uma expressividade vinda de um tecido textual cuidadosamente elaborado. Eis a tarefa ainda mais difícil para diretores e atores dos dias de hoje ao lidarem com a força da linguagem em Shakespeare.

Em Foucault, a linguagem é tida não somente como um instrumento ou ponte que liga o pensamento à coisa pensada numa relação de correspondência

¹⁹⁶ J.L. CARRELL, *O segredo de Shakespeare*, p. 36.

que formaliza o ato de pensar. A linguagem, por constituir o próprio pensamento, dá sentido às coisas, à experiência do viver no mundo. O discurso não é apenas o que traduz o relacionamento do homem com seu entorno; representa a própria necessidade humana de busca de poder nesta relação. A busca de uma razão de inteligibilidade que dê sentido à sua trajetória nesta Terra. Para Foucault:

... as palavras receberam a tarefa e o poder de 'representar o pensamento'. Mas representar não quer dizer aqui traduzir, dar uma versão visível, fabricar um duplo material que possa, na vertente externa do corpo, reproduzir o pensamento em sua exatidão. Representar deve-se entender no sentido estrito: a linguagem representa o pensamento como o pensamento se representa a si mesmo.

(...)

As palavras não formam, pois, a tênue película que duplica o pensamento do lado de sua fachada; elas o lembram, o indicam, mas primeiramente em direção ao interior, em meio a todas estas representações que representam outras.¹⁹⁷

Assim, o Renascimento, vendo a linguagem como “um fato bruto” ou “um grafismo misturado às coisas”, via-a também na perspectiva de uma linguagem segunda, a da exegese ou do comentário, que pudesse fazer acordar o próprio fundamento ou sentido do ato de reproduzir o mundo por meio das palavras.

O homem quer dialogar consigo e com o cosmos. No momento histórico que marca a passagem da contemplação para a ação, da vida mística para a iniciativa da ciência experimental, as forças de transformação da cultura iniciam um processo de análise do próprio pensamento na perspectiva de ampliação cada vez mais almejada das potencialidades do homem que se recoloca como centro de significado da história. Deste modo, colocando-se no centro do palco do mundo, o homem não cessa de buscar o transcendente, mas quer também encontrar-se como sujeito de seu próprio destino.

O teatro passa a ser o local de intensa irradiação de forças de expressividade que contaminam positivamente no sentido de impulsionar o imaginário humano para uma ação transformadora.

As características básicas do palco elisabetano, como já descritas em momento anterior, dão ampla possibilidade de exploração das palavras fazendo-

¹⁹⁷ Michel FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, pp. 107-108.

as trabalharem ao máximo. No tempo de Shakespeare, o público ia ao teatro para principalmente “ouvir uma peça” e, por meio das palavras, formar idéias de imensurável força e variedade a respeito das perspectivas humanas para a vida neste mundo.

No século XVI, a linguagem deixa de possuir a transparência e uniformidade de um espelho a refletir a superfície das coisas, para se tornar o grande enigma da existência. Não é um sistema arbitrário, pois que faz parte do mundo e foi por ele criada, mas é o delicado terreno onde as coisas se manifestam e se escondem, cabendo ao homem a tarefa de decifrá-las e compreendê-las.

Shakespeare viveu num tempo em que a língua inglesa passou a ser reconhecida como o idioma dos tempos modernos, ou seja, na trajetória de formação deste idioma, do inglês arcaico (*Old English*) passou-se para um período intermediário (*Middle English*) para se chegar, no século XVI ao que conhecemos como o inglês moderno (*Modern English*). Assim, Shakespeare representou uma influência forte no tocante ao desenvolvimento de uma linguagem literária na Inglaterra moderna, considerada a enorme variedade de componentes que influenciaram a formação do inglês moderno. Em sua obra encontramos o emprego de vocabulário composto por variações inusitadas: substantivos transformados em verbo e verbos em adjetivos, assim como a criação de termos absolutamente novos.

Bárbara Heliodora nos aponta o curioso fato de Shakespeare, o autor inglês de maior vocabulário em seu tempo (e provavelmente até hoje), ter nascido em uma cidade em cujo nome estão incorporados vocábulos das principais línguas que formaram o inglês moderno; no nome Stratford-upon-Avon encontramos o latim em *strat*, o nórdico em *ford*, o anglo-saxônico em *upon* e o celta em *Avon*. A tudo isso acrescenta-se a influência do grego no período da Renascença¹⁹⁸. É possível observarmos a complexidade, em termos de linguagem, a que foi exposto o dramaturgo em foco. Talvez aí se encontre uma das variantes que estimularam

¹⁹⁸ Bárbara HELIODORA, *Falando de Shakespeare*, p. 249.

o gênio criador de Shakespeare: a liberdade, em termos de uso e de novas possibilidades de expressão, de um idioma que também se encontrava em processo de consolidação.

O Renascimento inglês foi influenciado, em termos de estilo, por grandes nomes da Antigüidade Clássica, como foi em especial o caso de Sêneca, e também pela elegância encontrada na prosa de Thomas Cramner, Arcebispo de Canterbury no reinado de Henrique VIII e que redigiu o *Book of Common Prayer* (*Livro Comum de Orações*). Encontramos, no âmbito da literatura o surgimento de Thomas Wyatt como o grande poeta da era Tudor, o qual trouxe para a Inglaterra o soneto petrarquiano que tanto influenciou as produções poéticas de seu tempo. Shakespeare, assim como outros nomes do período, certamente buscou a forma que mais se aproximasse aos preceitos retóricos elisabetanos, coisa que sem dúvida ultrapassou, em termos de imaginação e criatividade.

No século XVIII, William Hazlitt disse que Shakespeare era capaz de traduzir o pensamento em imagens visíveis:

Quanto mais os pensamentos são estranhos um ao outro, quanto mais tempo eles têm sido mantidos afastados, mais íntima parece tornar-se sua união. A felicidade de tais metáforas é equivalente à sua força, as semelhanças ficam mais deslumbrantes em razão de sua novidade. Elas espantam e aprisionam a imaginação a um só tempo.¹⁹⁹

Tudo isso por meio de uma realidade lingüística incrivelmente heterogênea que fez Thomas Dekker imaginar a verdadeira voz do cidadão inglês como propriedade roubada de outros: “all the parts hee playes are but con’d speeches stolne from others, whose voices and actions he counterfeites”²⁰⁰.

Para o teatro de Shakespeare essa realidade lingüística complexa significou uma das propriedades da matéria-prima com que moldou sua arte de representar a vida. Se a função primária do teatro é revelar, forjar e articular aspectos da cultura, da psique humana e seu modo de lidar com a vida e a morte, na aparente

¹⁹⁹ William HAZLITT, *apud* Bárbara HELIODORA, *Reflexões shakespearianas*, p. 213.

²⁰⁰ Carla MAZZIO, “Staging the Vernacular: Language and Nation in Thomas Kyd’s *The Spanish Tragedy*”, <http://www.luminarium.org/renlit/kydessay.htm>

simplicidade do teatro elisabetano, o dramaturgo inglês encontrou amplo espaço para tecer suas considerações com palavras e símbolos que mexeram de tal forma com o imaginário humano que, séculos mais tarde, não cessa de provocar espanto e admiração.

A maior diferença entre o drama contemporâneo e o de Shakespeare encontra-se no uso das palavras em sua máxima ação.

Kristin Linklater, em obra cuja principal finalidade é a de auxiliar atores a trabalharem o texto shakespeariano (*Freeing Shakespeare's voice*, 1992), estabelece diferenciações importantes sobre o teatro contemporâneo e a forma como atores e público estavam acostumados a viver a arte teatral e o teatro elisabetano com a força expressiva liberta através do texto. Linklater adverte-nos quanto ao fato de que a tradição oral fez com que a voz fosse expressada através do corpo todo, diferente dos dias atuais cujos processos de racionalização levaram, tanto pensamento quanto linguagem, a permanecerem como que presos à cabeça. Esta linguagem “viva” no corpo, facilitava a noção de que por meio da expressão oral as emoções tomavam conta da globalidade expressiva corporal fazendo com que os atores respondessem naturalmente aos chamados do texto.

Os atores de hoje precisam passar por uma espécie de iniciação para alcançarem esta noção e, assim, lograrem uma real integração com a obra shakespeariana. Isso demonstra, entre outras coisas, a força desta linguagem.

Num espaço cênico despido de recursos mais elaborados como cenários detalhados e complexos, iluminação, técnicas sonoras, etc., era preciso que o texto representado fizesse as vezes de tudo isso na imaginação da platéia.

Consciously or unconsciously, a great poet uses the sounds within words to communicate mood and accentuate meaning. Shakespeare's use of words can paint scenery, change day into night, provoke attack and evoke emotion, not only through imagery but through the sounds that make the words that hold the imagery.²⁰¹

²⁰¹ Kristin LINKLATER, *Freeing Shakespeare's voice*, p. 14

O uso de certos recursos imagéticos e lingüísticos faz toda a diferença quando o que se espera é atingir o potencial criativo do imaginário humano. A ferramenta de Shakespeare é a linguagem, é o uso de palavras que quase podem ser tocadas, sentidas e vistas.

Para os elisabetanos estava implícita a idéia de que palavras e pensamento faziam parte do corpo, sendo que cada elemento deste, do mais mundano ao mais divino, correspondia a um equivalente no universo. O fígado era tido como o centro da vida, daí o fato de, em inglês, o órgão ser chamado de *liver* (do verbo *to live*, viver; substantivo *life*, vida); no tempo de Shakespeare era conhecido como “the seat of love and violent passions”²⁰². Os humores, estados de alma, eram entendidos como secreções corpóreas a interagirem com as disposições de ânimo. Veja-se aqui uma visão muito mais holística do que a que o mundo moderno foi desenvolvendo ao longo do tempo, de vez que o cientificismo dos tempos modernos influiu com uma fragmentação que desarticulou esta consciência cultural mais unificadora de corpo, mente e alma.

Era comum aos elisabetanos a íntima conexão entre a linguagem e o contexto filosófico humano num sentido absolutamente amplo.

A necessidade de expressar sentimento e emoção que permeiam o mundo interior e exterior ao homem fez com que os dramaturgos do período, e Shakespeare em especial, buscassem soluções lingüísticas inusitadas, bem como a utilização de recursos retóricos que possibilitassem um diálogo de perspectivas menos limitadas com a realidade. Assim, é observável a importância que a fusão do anglo-saxão com o latim (latim normando) exerceu, no sentido de alargar estas possibilidades. Sendo o latim a língua que possibilitou a nomeação de experiências da alma e o anglo-saxão aquele idioma que se incumbiu de colocar em termos lingüísticos a experiência do corpo, temos aí a união de uma língua cujas palavras expressam o mundo intelectual (o latim) com outra cujas palavras expressavam o mundo material, visceral (o anglo-saxão).

²⁰² *Apud* Kristin LINKLATER, *Freeing Shakespeare's voice*, p. 59.

Shakespeare, de forma consciente, lançou mão do uso de figuras de linguagem com incomparável maestria, uma vez que a retórica era considerada um recurso natural da comunicação para os elisabetanos. Observamos a aplicação de recursos como os da aliteração, da assonância e da onomatopéia com o intuito de acrescentar elementos estéticos e significativos para o contexto trabalhado.

Outro recurso, destacado por Linklater é o da antítese, cuja aplicação no texto dramático dá a impressão de que as palavras estão guerreando entre si, com o emprego de opostos como: “cold – fire”, “heavy – lightness”, “serious – vanity”, etc. Tal contraponto, que nem sempre é realizado por extremos opostos, faz com que seja criada uma atmosfera emocional extrema, de grande espirosuosidade.

O uso da semelhança sonora entre palavras com o intuito de torcer o sentido do que é dito é outro recurso que indica, por meio do efeito da frase, intenções do falante apresentadas de forma indireta, mas que mostram seu verdadeiro caráter: brincalhão, perverso, sentimental, etc.

Shakespeare sabia das sutilezas capazes de elevar a fala a níveis de intensa sublimação, bem era cômncio do potencial que a linguagem tem de atirar ao chão as máscaras que invariavelmente usamos para ocultar nossa verdadeira face.

Na genial transgressão shakespeariana quanto aos cânones do teatro grego encontra-se o fato de, na maior parte de suas peças, não encontrarmos a preocupação com as unidades aristotélicas, como o emprego de um número limitado de personagens e certa uniformidade na forma do discurso. Há a presença do verso, bem como da prosa em momentos diferentes de suas obras, trazendo lirismo aos momentos adequados e fluência quando necessário.

A incidência do verso e da prosa, assim como do emprego de rimas, na obra de Shakespeare, já foi abordada por inúmeros pesquisadores que deram um tratamento inclusive estatístico para tal, com o intuito de estudar o esquema geral utilizado pelo dramaturgo, que justificasse o emprego da poesia e da prosa em momentos variados. Vamos ver que:

Na *Comédia dos Erros*, 65% do texto é em verso branco, em *Hamlet*, 66,3%; na *Comédia* há 21,5% do texto em rimas, em *Hamlet* apenas 8%; na *Comédia* há 13% do texto em prosa, no *Hamlet*, 28%. Mas esse tipo de dado fica longe de poder ser tomado como modelo único para uma análise da linguagem de Shakespeare, porque em *Júlio César*, a peça imediatamente anterior ao *Hamlet*, há 90% e não 66,3% de verso branco, 1,05% e não 8% de rima, e apenas 3,95% de prosa, não os 28% do *Hamlet*. Ora, *Júlio César* é de 1599, mas seus percentuais, sob esse aspecto, são quase idênticos aos de *Antônio e Cleópatra* (91% de verso branco em vez de 90%, 1,3% de rima em vez de 1,5%, e 2,65% de prosa em vez de 3,95%) e a peça data do final do período trágico, ficando entre o final de 1607 e o início de 1608.²⁰³

Shakespeare, ao não limitar sua expressividade a padrões rígidos em termos de forma, procurou fazer com que os conteúdos, externos e internos, ditassem a forma como deveriam ser expressos para que, através dela, alcançassem as expectativas do público. Vamos encontrar os versos normalmente nas falas de reis, nobres e eruditos, ao passo que as personagens de procedências mais simples e humildes geralmente utilizam a prosa em suas falas.

As peças de Shakespeare, da forma como foram publicadas no *First Folio*, não contavam com rubricas, de vez que as indicações em termos de direção de palco eram apresentadas de forma clara ou indireta na fala das personagens. O dramaturgo, por meio do texto, indicava não só como este deveria ser interpretado, como também de que forma deveria chegar à compreensão auditiva do público.

Utilizando o potencial lingüístico do período, Shakespeare explorou o recurso do duplo sentido, especialmente quando tocava em questões ligadas à sexualidade, ou seja, palavras aparentemente inocentes adquiriam conotações eróticas conforme a possibilidade conotativa que a Era Elisabetana lhes deu. Isso para não entrar em choque com os esforços puritanos, e para manter uma moralidade sempre atuante, ainda que sob fortes repressões.

Como diz Kristin Linklater, para alcançar o devido sentido do texto shakespeariano é preciso chegar ao “espírito da peça” e isso implica em um

²⁰³ Bárbara HELIODORA, *Falando de Shakespeare*, p. 257.

conhecimento textual que envolve o duplo sentido. O pesquisador Eric Partridge, em livro intitulado *Shakespeare's Bawdy*, apresenta mais de duzentas páginas dedicadas ao amplo uso de termos sexuais e de duplo sentido em Shakespeare²⁰⁴. Veja-se, na lista abaixo, exemplos de palavras que, no período em foco, possuíam tais conotações:

death, die: orgasm;
spirit: sperm;
merry: sexy;
will: penis or sexual desire;
wit: penis or sexual desire;
reason (occasionally): penis or erection;
to stand: to have an erection;
prick: penis;
pricking: sexual desire;
to stir: to feel sexual desire;
horn: penis;
tool: penis;
most weapons – sword, arrow, gun, knife – are used on occasion with a phallic double meaning;
hour: whore;
lap: vagina;
circle: vagina;
O, or nothing: vagina;
burden: a man's body on top of a woman's ;
to bear: to feel that burden;
medlar: meddler, a fruit resembling a woman's genitalia;
hell: venereal disease;
fire, burning: the symptoms of venereal disease;
conceive: to think or to become pregnant.²⁰⁵

Outra marca da incrível sensibilidade de Shakespeare quanto à sutileza da linguagem está em como o bardo expressa nuances de sentimento por meio da forma como as personagens se endereçam umas às outras; é o caso do uso do *thee*, *thou* e do *you*. Considerando que os primeiros indicam intimidade, *you* é extremamente formal.

Em *Hamlet* o tratamento do príncipe da Dinamarca para com sua mãe oscila entre as duas formas, conforme as modulações que os eventos e sentimentos trazem à fala. Quando Hamlet vê o fantasma do pai, refere-se a ele usando *you*; trata-se de um jovem amedrontado com a possibilidade de estar

²⁰⁴ Apud Kristin LINKLATER, *Freeing Shakespeare's voice*, p. 109.

²⁰⁵ Kristin LINKLATER, *Freeing Shakespeare's voice*, p. 109.

sendo enganado pela figura do pai morto e, ao mesmo tempo, em conflito diante da situação em que se encontra. O fantasma, por seu turno, se refere ao filho usando *thou*.

Tais usos são indicações do estado emocional e, portanto, de como estes devem ser interpretados.

A forma como Shakespeare maneja seu idioma para atingir os propósitos de seu teatro vem despertando mentes tão capazes quanto a de Frank Kermode em seu recém traduzido livro *A linguagem de Shakespeare*, obra que descortina os incríveis meandros lingüísticos percorridos pelo dramaturgo e que colocam diante do público um mundo novo, com novas perspectivas interpretativas e expressivas.

O fato de encontrarmos rimas ou versos brancos, um ou outro tipo de ritmo ditado por recursos lingüísticos, alternância entre verso e prosa, tudo isso mostra que o dramaturgo inglês, conquanto não possuísse títulos acadêmicos ou uma erudição exacerbada, com seu “pouco latim e pior grego”, certamente possuía o dom do gênio, aquilo que faz jorrar, com intrigante facilidade, os mistérios do mundo humano e do divino diante da perplexidade de seres ávidos por esse contato; tudo isso adornado e possibilitado pelos aparentemente pobres recursos de sua língua, um idioma cuja trajetória rumo à consolidação havia apenas começado.

Linklater diz: “Shakespeare’s language is our passport to the Elizabethan world”²⁰⁶. Acreditamos que a linguagem de Shakespeare tenha representado, entre outras coisas, o passaporte de um povo para o encontro consigo mesmo.

A alquimia com que esse mago lidou com as substâncias emocionais, de razão e de linguagem, fê-lo um “pontífex”: o que faz a necessária ponte que levou a arte dramática inglesa dos seus albores às suas máximas grandezas.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 189.

CAPÍTULO 5

O TEATRO ELISABETANO COMO CONFRONTO ENTRE O ANTROPOCENTRISMO RENASCENTISTA E O TEOCENTRISMO CLERICALISTA: O ATIVISMO SOCIOCULTURAL.

Os momentos rupturais, que marcam uma quebra da continuidade histórica e, em razão disso, impulsionam a construção de pontes interpretativas a forjarem uma nova concepção ou compreensão do mundo, não são, obviamente, construções de apenas uma das vozes da cultura.

Neste trabalho buscamos uma reflexão acerca do teatro elisabetano, no sentido de evidenciá-lo como uma das forças transformadoras da cultura que, neste dado período da história da Inglaterra, potencializou-se de tal forma a acreditarmos ter sido, este teatro, um “espaço intermediário” onde tais transformações encontraram lugar para adquirir status de realidade.

A história não acontece em saltos, e mesmos os momentos de crise de paradigmas, embora o distanciamento histórico nos permita analisá-los com mais clareza, vão se desenrolando paulatinamente, por meio de uma mescla entre o velho e o novo até que este último ganhe terreno cada vez maior e consolidado.

O renascimento inglês, se comparado com outras nações européias, aconteceu tardiamente, fazendo do século XVI e início do XVII, notadamente, o chamado período de ouro do teatro inglês, o palco de suas realizações.

A oposição entre o homem medieval e o renascentista, se analisada em minúcia, vai se mostrar de uma sutileza intrigante, uma vez que nos acostumamos a pensar nesta oposição em termos de forte radicalidade. Contudo, é preciso obedecer à lógica do tempo e buscar entender que os movimentos revolucionários nem sempre ocorrem ao soar de trombetas e com balas de canhão. E nem por isso são menos revolucionários.

5.1. A visão da nova igreja reformada com relação à arte teatral.

Uma das grandes forças de resistência relativamente à arte teatral da Inglaterra elisabetana foi, como em outros tempos, a Igreja. Era como se houvesse uma disputa entre o púlpito e o palco no sentido de ganhar ou deixar de perder espaço na orientação das almas rumo ao que era de interesse de um e de outro.

O ser humano, na sua dimensão de transcendência, busca, inegavelmente, os caminhos que o levarão à plenitude e à salvação da alma; contudo, sua realidade de ser vivente em cuja trajetória está o conhecer e reconhecer sua circunstância por meio dos sentidos, e nisso buscar prazer e contentamento, não se vê mais objetivando satisfazer apenas sua dimensão anímica, no sentido de uma salvação para felicidades futuras, além deste mundo.

O teatro, na visão da igreja reformada inglesa, passa a significar um espaço sem controle, onde as manifestações de lazer e entretenimento afastam os cidadãos de uma instrução séria voltada à educação dos sentidos para exercícios de restrição e subserviência, que só a igreja pode oferecer.

O reinado de Elizabeth I, após todo o período de forte turbulência religiosa vivido no reinado de seu pai, Henrique VIII e seus irmãos Edward VI e Mary I, reafirma o anglicanismo como religião oficial na Inglaterra, não sem encontrar fortes resistências tanto por parte dos católicos, quanto por parte daqueles que queriam uma reforma mais radical, que seguisse os fundamentos teóricos de Lutero e Calvino. Este último grupo, os chamados puritanos, foi o que mais resistência opôs ao teatro, por entendê-lo o espaço das manifestações descontroladas e mesmo demoníacas.

For early Protestant reformers, the drama was in the service of religion. For the 'Puritan'-inspired antitheatrical writers from the 1580s, the theatre was 'the chapel of Satan', plays 'the very butchery of Christian souls'.²⁰⁷

A cidade de Londres, desde os tempos de Chaucer, viveu sérios episódios de epidemia de peste negra. Desde o século XIV, suas ruas estreitas e fétidas, desprovidas de saneamento e propícias à disseminação de doenças e incêndios, provocaram tempos de verdadeiro terror, como foi o caso do ano de 1348 em que uma epidemia de peste levou à morte um terço da população do país fazendo com que, inclusive, faltassem recursos para o prosseguimento da guerra que a Inglaterra estava travando contra a França.

No tempo de Shakespeare, a população londrina continuava vivendo períodos de surto da peste, o que levava ao fechamento das casas de teatro. Quando isso acontecia, os puritanos mais fervorosos enchiam o peito para proclamarem a fúria de Deus contra os atores, dramaturgos e público que se dedicavam e se deleitavam com o teatro. Alguns diziam que, em tempos de tragédia real, seria uma ofensa a Deus e aos homens que sofriam com terrível doença, freqüentar tais antros de perdição. Outros, deixando de lado, deliberadamente ou não, os aspectos mais óbvios de contágio por aglomeração em local fechado, advogavam que os freqüentadores dos teatros eram certamente infectados em razão da punição de Deus por se entregarem aos atrativos do teatro.

²⁰⁷ Thomas HEALY, "Doctor Faustus" in *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, p. 189.

Practically, the playhouse appeared to be in direct competition with the pulpit, with many Londoners choosing the pleasures of the players over the instruction of the preachers. (...) The Corporation of London argued: 'to play in plague time is to increase the plague by infection; to play out of plague time is to draw the plague by offendings of God, upon occasion of such plays'.²⁰⁸

A questão da religião e da fé, na época de Elizabeth I, estava longe de viver tempos tranquilos. Em confronto direto com a Igreja Romana, Elizabeth era considerada, por esta, herege. Ciente de que muitos ingleses, embora fossem obrigados a freqüentar os cultos da igreja oficial, mantinham secretamente a fé católica, a rainha buscou consolidar o anglicanismo de tal forma que este ficou a meio caminho entre as práticas católicas e o protestantismo mais radical da Alemanha, por exemplo. Estamos diante de um cenário religioso tenso e truculento.

No ano de 1562, são proclamados os *Articles of Religion*, 39 artigos que pretendiam codificar as crenças essenciais da igreja Anglicana. Tais artigos foram elaborados tendo como base os 42 artigos escritos sob a direção de Thomas Cramner, em 1553, e que foram radicalmente abolidos pelo reinado da católica Mary I. Extremistas de ambos os lados ficaram descontentes.

A atitude de Elizabeth com relação à igreja foi inicialmente de reconfirmar sua própria supremacia diante da Church of England, assim como seu pai havia feito. Sabe-se que a soberana não aprovava sermões altamente piedosos, não considerando necessário o seu comparecimento freqüente aos cultos religiosos, sendo que, quando isso acontecia, os sermões realizados diante da monarca deveriam ser curtos; atitude que chocava a muitos naquele tempo.

Até sua excomunhão pelo Papa de Roma, Elizabeth era bastante tolerante com os católicos não-conformistas e não apreciava os extremismos de alguns protestantes.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 175.

Em 1570 o catolicismo passa a ser associado à traição, sendo todos obrigados a prestarem culto à Igreja Oficial. Elizabeth, entretanto, não esperava uma aliança confessional, apenas a aceitação das normas impostas, de tal forma que estas pudessem assegurar alguma paz e estabilidade neste espinhoso terreno.

É claro que o terreno jamais deixou de ser espinhoso e que frentes de resistência jamais deixaram de existir.

As atividades teatrais sempre chamaram a atenção por mobilizarem forças consideradas difíceis de controlar. Quando os protestantes caracterizaram o culto católico como teatral, isso trouxe conseqüências que conduziram a um fervoroso ataque ao palco, no qual alguns aspectos foram considerados:

... (1) the playhouse disguised itself as a holy place; (2) the audience did not think of itself as an audience but as a community of believers; (3) the theatrical performance – with its elaborate costumes and rituals – not only refused to concede that it was an illusion but claimed to be the highest truth; (4) the actors did not fully grasp that they were actors but actually believed in the roles they played and in the symbolic actions they mimed; and (5) the spectacle demanded of the audience not a few pennies and the pleasant wasting of several hours but a lifelong commitment to the institution that staged the show.²⁰⁹

Pelo trecho supracitado observamos o temor que o teatro provocava. O drama fundamentalmente religioso da Idade Média, com seus *pageants* e ciclos religiosos, já havia sido proibido pela forte ligação que mantinha com a liturgia católica. Agora a tentativa era a de ligar as *playhouses* com os propósitos de manipulação que os protestantes criticavam no catolicismo. Tudo isso agregado a algo ainda mais pernicioso: “a ilusão que se faz passar por verdade”.

Na peça *Hamlet*, quando o príncipe da Dinamarca quer fazer com que seu tio, o rei Claudius, revele seu hediondo crime, vale-se do teatro para que, vendo os fatos diante de si, o rei não os suportasse, o que provocaria, portanto, a revelação.

²⁰⁹ Stephen GREENBLATT, *Shakespearean negotiation*, p. 15.

Desde a invenção de Gutenberg a Igreja se preocupa com a exposição desenfreada da verdade. Antes, era divulgado ao povo aquilo que a Igreja acreditava conveniente; agora, com a democratização do conhecimento pela facilitação de divulgação das idéias que a imprensa proporciona com a produção de textos impressos e livros, este controle passa a ser cada vez mais difícil. Com o teatro aconteceu algo semelhante. Se o teatro medieval prestava um duplo serviço: ao homem em sua necessidade de expressão e à Igreja, em seu papel de instrução, o teatro elisabetano, não podendo mais veicular aspectos diretamente voltados à religião, por esta se encontrar em crise, abre-se quase que completamente ao secular, ao profano, àquilo que está diametralmente oposto aos preceitos religiosos por significar a radical falta de controle tanto temida.

Mas, se a igreja mantinha-se em constante conflito com o teatro, a realeza o apreciava. Já foi dito que a arte dramática sempre se prestou ao entretenimento da corte. Elizabeth I foi uma grande apreciadora do teatro, bem como seus nobres, alguns dos quais mantinham companhias teatrais.

Estamos falando de uma época cujo misticismo centralizava sua força em focos mais ou menos visíveis de irradiação. Por um lado, a igreja institucionalizada e oficial, governada pela coroa e que não conseguia suprir todas as carências de fé de seu povo; por outro, a credence popular que, veladamente, não abandonava a ávida necessidade de conviver com seres e entidades misteriosas e mágicas, com a busca de explicações exotéricas e esotéricas para um mundo em transformação. Nesse amálgama, que por vezes parecia desnorteante demais, o teatro surge como mais uma provocação para uma Igreja que precisava combater problemas cada vez mais complexos. Esse espaço de realizações – o teatro -, que colocava o homem em seu centro a contemplar o mundo e com ele dialogar, a contemplar os mistérios da vida e refletir a respeito deles, era perigoso demais.

A questão da fé permeia a maior parte das peças elisabetanas, direta ou indiretamente. E, em tempos de reforma na religião, tudo o que por tanto tempo funcionou como dogma de fé, agora é fortemente contestado. A fé elisabetana

tornou-se algo híbrido, opaco. Observamos que em muitas peças de Shakespeare é possível encontrar a presença de aspectos da religião e da espiritualidade como se o dramaturgo, ao apresentá-los, estivesse buscando apresentar respostas a questões sobre a natureza da religião do seu próprio tempo e que permaneciam, não como fato inquestionável, mas na forma de um imenso mosaico de possibilidades por vezes conflitantes.

Diante disso, cabe ao homem buscar ouvir as vozes do seu tempo e fazer suas escolhas. É isso que o teatro vai oferecer: o amplo reconhecimento do significado da escolha e suas conseqüências.

5.2. A emergência do sujeito autônomo no teatro renascentista inglês.

Em livro intitulado *El Mondo de Shakespeare*, W. H. Auden apresenta-nos três aspectos do teatro elisabetano que demonstram claramente que este teatro é herdeiro de importantes noções dos mistérios religiosos medievais que são bem distintas do que caracteriza o teatro grego: o significado do tempo, da escolha e do sofrimento.

Analisando as duas manifestações teatrais (teatro grego e teatro medieval), o autor em foco busca demonstrar que, embora a arte renascentista buscasse nos greco-romanos os modelos para sua realização, seria impossível ignorar o longo período de tempo que separa a Antigüidade Clássica do Renascimento e que desenvolveu toda uma consciência de mundo voltada aos valores cristãos, por bem mais de dez séculos.

Portanto, se para o teatro grego o tempo é tão somente o momento, determinado pelos deuses, da revelação de uma situação do herói, no teatro elisabetano o tempo vai adquirir outra significação, uma vez que representará o meio no qual o herói atualiza suas potencialidades; o "espaço" de realização daquilo que ele pode criar por meio de suas ações e sofrimentos.

Quanto ao significado da escolha, no teatro grego, desde o início da peça, a organização dos eventos futuros já foi feita pela vontade dos deuses, embora eventualmente o coro possa intervir no sentido de advertir o herói a respeito das conseqüências de uma determinada ação, na tentativa de alterar o seu curso, coisa que invariavelmente termina com insucesso. No teatro elisabetano as coisas se dão de outro modo; as personagens protagonistas se vêem às voltas com as conseqüências diretas de suas próprias escolhas, o que permitia ao público a possibilidade de imaginar como tudo seria, caso tal herói houvesse optado por outros caminhos.

... en una tragedia isabelina, en *Otelo* por ejemplo, antes del asesinato de Desdémona siempre hay algún momento en el que Otelo hubiera podido controlar sus celos, descubrir la verdad y convertir la tragedia en comedia. A la inversa, en una comedia como *Los dos caballeros de Verona* siempre hay algún momento en el que se podría tomar una decisión equivocada y llegar a una conclusión trágica.²¹⁰

Finalmente, o significado do sofrimento para os gregos era marcado pela reação dos deuses, desgostosos com algo ou alguém. Os sofrimentos impostos pela ira dos deuses deveriam ser aceitos como a evidência da justiça destas divindades; no entanto, as noções de erro e pecado no mundo cristão traziam outro significado para o sofrimento do herói. Nas peças elisabetanas, os infortúnios não são resultado do desgosto dos deuses, mas significam a oportunidade de auto-conhecimento, arrependimento e perdão.

O determinismo dos deuses cede lugar, portanto, ao livre-arbítrio, sendo que este estará fortemente atado à escolha entre o que se constitui como virtude e o que se mostra pertencente à categoria dos vícios.

A virtude e o estudo devem vencer as forças hostis e conduzir o homem às amplitudes de uma consciência cada vez mais expandida e de possibilidades quase infinitas. Esta plasticidade não deixa de trazer certa opacidade desafiadora ao homem, já que este deixa de ser conduzido pelos deuses, como na Antigüidade Clássica, e precisa refletir a própria fé em si e em Deus, diferentemente também dos tempos medievais de intenso dogmatismo religioso.

²¹⁰ W. H. AUDEN, *El mundo de Shakespeare*, p. 15.

Como pondera Ernst Cassirer, a impossibilidade de uma unidade intelectual e plástica da imagem da Fortuna como a encontramos em Dante, capaz de condensar numa grande síntese todos os motivos antagônicos, "essa incerteza significa uma nova libertação em frente à segurança e ao refúgio representados pela crença medieval na Divina Providência"²¹¹.

A dualidade medieval, que coloca o homem entre dois mundos: céu e inferno, de certa forma o deixa à mercê destas duas forças antagônicas; este ser é "a cena em que se desenrola esse drama universal, mas ainda não se transformou num antagonista verdadeiramente autônomo desse mesmo drama"²¹².

No Renascimento temos uma outra imagem se evidenciando: a Fortuna ainda eleva o homem às alturas ou arremessa-o às profundezas abissais, contudo, agora é o próprio homem que pretende segurar o leme desta nau cósmica.

O ideal da vida ascética, de pura contemplação, é descartado em nome de uma participação maior nos acontecimentos do mundo que não exclui, naturalmente, os valores da religião e da devoção que são encarados agora numa relação mais livre entre o sujeito da fé e a divindade.

É bem verdade que permanece incontestada a pretensão do Cristianismo de conter em si a verdade; cada vez mais, porém, o conteúdo da fé cristã se vê obrigado a ceder espaço a uma interpretação que o concilie com as exigências da razão natural.²¹³

Embora sejamos criaturas que se desenvolvem dentro de suas limitações como seres humanos, há uma esfera considerável na qual podemos manifestar nossa vontade e exercitar nosso potencial criativo. Essa perspectiva é algo absolutamente novo e traz, ao mesmo tempo, euforia e temor, entusiasmo e dúvida.

O homem é responsável pelo seu próprio destino e, sendo assim, precisa consolidar valores e buscar estudar o mundo em que vive para que a interpretação

²¹¹ Ernst CASSIRER, *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*, p.129.

²¹² *Ibidem*, p. 129.

²¹³ *Ibidem*, p. 133.

que venha a fazer dele o conduza à felicidade e à libertação dos medos. Essa não é tarefa fácil; é o maior desafio de todos. Como se vê, algo de novo se descortinava na auto-concepção humana e em sua cosmovisão.

Aquele tipo fixo e determinado - o Everyman - que era quase que literalmente puxado para perto dos vícios ou das virtudes, nas peças de Moralidades, vai perdendo seu lugar, assim como o herói cujo maior feito é aceitar corajosamente o destino que os deuses lhe conferem. A liberdade significa que seu ser não está pronto, como os demais elementos da natureza, mas precisa ser conquistado por meio da virtude e da arte.

À força da *fortuna* (destino), opõe-se a força da *virtus* (virtude); ao destino opõe-se a vontade consciente de si e confiante em si mesma. Aquilo que podemos chamar de o destino do homem, no sentido mais profundo e autêntico da palavra, não é algo que o atinge de cima para baixo, como a emanção descida à Terra a partir de uma estrela, mas algo que vem à tona a partir das profundezas mais remotas de seu próprio interior.²¹⁴

Liberdade e conhecimento são, pois, dois aspectos que se entrelaçam, provocando uma relação de reciprocidade. A produtividade do conhecimento conduz ao aproveitamento cada vez maior da própria liberdade e do potencial humano de criação.

O ímpeto do Fausto, de Marlowe, na busca pelo conhecimento a um preço alto demais, mostra que a sabedoria deve equilibrar as forças que estão à disposição do homem para que ele não se perca nelas mesmas. É uma história retomada, mas com outras consistências e coloridos.

O arrependimento de Fausto é uma mostra da tomada de consciência sobre os equívocos de uma escolha desequilibrada. Cabe ao homem encontrar o caminho que harmonize conhecimento e respeito aos valores da fé, num esforço que possa conduzir à construção de pontes que facilitem o acesso do mundo humano e natural, que precisa ser conhecido, compreendido e cuidadosamente explorado, ao mundo divino que a tudo governa e dá sentido. Fausto reconhece a irracionalidade de seu desejo ilimitado de conhecimento sem a devida incursão

²¹⁴ *Ibidem*, p. 199.

deste pelos valores éticos e morais, o que transforma tal desejo em precipício para a perdição e não uma trilha para a elevação da alma.

FAUSTO:

Mas as ofensas de Fausto nunca poderão ser perdoadas: a serpente que tentou Eva pode ser redimida, mas Fausto não. Ah, senhores, ouvi-me com paciência e não tremais perante minhas palavras! Embora o coração me estremeça e se sobressalte só de pensar que fui um estudioso aqui estes 30 anos, oh, quem me dera nunca ter visto Wertenberg, nunca ter lido um livro! E os prodígios que realizei, pode testemunhá-los a Alemanha inteira. Quê?... Todo o mundo!... Por eles perdeu Fausto a Alemanha e o mundo, mais, o próprio Céu, a mansão de Deus, o trono dos bem-aventurados, o reino da alegria... E há de ficar no Inferno para sempre, no Inferno... ah, no Inferno para sempre!... Mas bons amigos, que há de ser de Fausto, ficando no Inferno para sempre?!...²¹⁵

Os monólogos de algumas peças de Shakespeare são uma oportunidade de observarmos o diálogo do ser humano consigo mesmo, fazendo ponderações acerca da complexidade das escolhas e possibilidades que tem diante de si. Um exemplo claro encontramos no mais célebre monólogo da dramaturgia elisabetana, que nos permitiremos citar mais uma vez:

HAMLET: Ser ou não ser, eis a questão: será mais nobre
Em nosso espírito sofrer pedras e setas
Com que a Fortuna, enfurecida, nos alveja,
Ou insurgir-nos contra um mar de provações
E em luta pôr-lhes fim? Morrer... dormir: não mais.
Dizer que rematamos com um sono a angústia
E as mil pelejas naturais – herança do homem:
Morrer para dormir... é uma consumação
Que bem merece a desejemos com fervor.
Dormir... talvez sonhar; eis onde surge o obstáculo:
Pois quando livres do tumulto da existência,
No repouso da morte os sonhos que tenhamos
Devem fazer-nos hesitar: eis a suspeita
Que impõe tão longa vida aos nossos infortúnios.
Quem sofreria os relhos e a irrisão do mundo.
O agravo do opressor, a afronta do orgulhoso.
Toda a lancinação do mal-prezado amor.
A insolência oficial, as dilações da lei,
Os doestos que dos nulos têm de suportar
O mérito paciente, quem o sofreria,
Quando alcançasse a mais perfeita quitação
Com a ponta de um punhal? Quem levaria fardos,
Gemendo e suando sob a vida fatigante,
Se o receio de alguma coisa após a morte, --
Essa região desconhecida cujas raias.

²¹⁵ Christopher MARLOWE, *Fausto*, Trad. A. de Oliveira, Cabral, pp. 115-116.

Jamais viajante algum atravessou de volta –
Não nos pusesse atônita a resolução,
Nem nos fizesse tolerar os nossos males
De preferência a voar para outros, não sabidos?
O pensamento assim nos acovarda, e assim
É que se cobre a tez normal da decisão
Com o tom pálido e enfermo da melancolia;
E desde que nos prendam tais cogitações,
Empresas de alto escopo e que bem alto planam
Desviam-se de rumo e cessam até mesmo
De se chamar ação.²¹⁶

As palavras de Hamlet revelam uma alma a buscar sentido para a própria existência, bem como para futuras escolhas; um feito que deve ser realizado pelo herói que tem consciência de que os grãos escolhidos para o plantio hoje serão obrigatoriamente colhidos amanhã.

Na tragédia grega o herói é quase um alvo dos desejos que vêm de alturas olímpicas e se cumprem inevitavelmente, cabendo ao homem aceitar seu destino. Quando é revelada a Édipo sua terrível verdade: de ser ele assassino de seu pai e marido da própria mãe, o herói grego, tomado de horror e desespero, se prostra diante da inevitabilidade de um caminho traçado para si pelos desejos das divindades que organizam o mundo humano. A voz do Coro, no primeiro ato da peça, é uma exaltação aos deuses que a tudo comandam; uma voz que suplica a misericórdia destas divindades para com os seres por elas comandados e aos quais cabe apenas obedecer e suplicar.

CORO

Ó doce voz de Zeus,
que mensagem me trazes
de Delfos, a divina,
a Tebas, a dourada?
Estremece de medo
minha alma torturada...
- Ó deus, estás ouvindo?
Tens algum sofrimento
desconhecido ainda,
ou a roda dos anos
repisa a dor de sempre?
- Ó voz imorredoura,
ó filha da esperança,

²¹⁶ William SHAKESPEARE, *Hamlet*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, pp. 108-109.

vem me dizer agora!

- A ti primeiro, Atena
filha do grande Zeus,
invoco! – E a ti, Ártemis,
padroeira de Tebas,
que tens lugar de honra
e trono em nossa praça!
- E a ti, feroso Apolo,
com seu certo dardo!
- Dai-nos a vossa luz,
vosso trílice escudo,
e livrai-nos da morte!
- Em tempos outros, quando
caiu sobre a cidade
o primeiro flagelo,
vós o fizeste ir
para longe, levando
suas línguas de fogo...
- Vinde agora ajudar-nos!

Pobre de mim: sem conta
as minhas provações!
As forças em declínio
e o espírito inerte,
a terra a negar frutos,
as mães gemendo estêreis;
vidas a irem-se embora,
como pássaros leves
mais céleres que o raio
vibrando pelos céus,
para os confins da noite...

- Assim, morte por morte,
a cidade perece,
- Corpos jazem no chão
e não há quem os vele.
- Nos degraus dos altares,
esposas e viúvas
fazem o ar tremer
de gritos e soluços.
- Diante disso tudo,
loura filha de Zeus,
dá-nos a tua ajuda!
(...)²¹⁷

A ruína e o desespero que a peste traz para a cidade é resposta dos deuses aos erros que Édipo sequer tem consciência de tê-los cometido; mas a punição, ainda assim, é inevitável e implacável para com todos os que se acercam

²¹⁷ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, pp. 14-16.

do herói, numa demonstração do poder soberano destes controladores do universo.

Em *Macbeth*, o contraponto entre os mistérios do oculto e a necessidade de uma interpretação das palavras pressagiadoras das três bruxas, condiciona a escolha do herói sem, contudo, determiná-la.

Quando do primeiro encontro com as *weird sisters*, Macbeth é saudado pela primeira como Barão de Glamis, pela segunda como Barão de Cawdor, e pela terceira como “aquele que no futuro será Rei”, sendo que a tais títulos se segue uma série de predições. Apesar da força das palavras daquelas criaturas estranhas, é perceptível que tais presságios somente se concretizam em razão da índole ambiciosa de Macbeth e sua esposa que, com ele, trama a morte do rei Duncan. Macbeth, de início hesitante, entra deliberadamente no sinuoso caminho que o conduzirá à ruína.

Macbeth:

Meu amor adorado, Duncan chega hoje à noite.

Lady Macbeth:

E até quando fica ele aqui?

Macbeth:

Até amanhã, segundo os planos dele.

Lady Macbeth:

Ah, nunca, jamais o sol verá esse amanhã. Teu rosto, meu Barão, é como se fosse um livro, onde os homens podem ler estranhas matérias. Para enganar o tempo, compõe-te de acordo com o momento; ostenta boas-vindas em teu olhar, em tua mão, em tua língua. Com a aparência de inocente flor, sê a serpente sob esse disfarce. Esse que está chegando deve ser bem recebido e bem tratado. E tu debes colocar sob minha incumbência o grande empreendimento desta noite, que nos trará, a todas as nossas noites e dias por vir, controle incontestado, único, domínio soberano.²¹⁸

No quarto ato da peça, Macbeth vai ao encontro das três *weird sisters* para saber mais a respeito de seu futuro; encontra-as a conjurarem e realizarem feitiços estranhos. Aparições fantasmagóricas proferem vaticínios atordoantes que a mente de Macbeth, já tomada pela ambição de poder, interpreta como

²¹⁸ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, trad. Beatriz Viégas-Faria, pp. 160-161.

impossibilidades. É pelas mãos do herói que uma série de assassinatos acontece de modo a que as predições se realizassem, levando sua esposa à loucura e ao suicídio, e o herói ao final devastador cujas primícias haviam sido sinalizadas por feiticeiras e aparições, mas cuja concretização só se deu mediante as escolhas de Macbeth.

Em *Rei Lear* temos toda a trajetória que leva ao reconhecimento da verdade através da dor e do sofrimento, definida por meio de uma escolha equivocada. Lear prefere acreditar nas palavras adadoras das filhas mais velhas do que na sinceridade do amor demonstrado por Cordélia, sua filha caçula. Ao abrir as portas para a verdadeira natureza dos sentimentos das filhas Goneril e Regan, o velho rei trilha o pedregoso atalho para a destruição.

Abandonado pelas filhas a quem concedeu seu reino e fortuna, tem como companhia apenas seu Bobo. Lear enfrenta uma tempestade de raios e trovões, após suas duas filhas terem rejeitado o pedido de acolhimento do velho pai. O rei, desnorteado e inconformado, aos poucos se entrega à loucura.

LEAR:

Sopra ventania, arrebenta a boca!
Jorrai, cataratas e furacões,
Até cobrir o galo e o campanário!
Relâmpagos sulfúreos que sois rápidos
Como pensar e que me anunciais
O raio que fende o carvalho, vinde
Queimar meu cabelo! Vem, ó trovão
Que tudo abalas, vem, achata o mundo
Desfaz os moldes naturais e os germes
Que originaram a ingratição do homem!
(...)

LEAR:

Arrota, ó pança empanturrada. Cospe,
Fogo, jorra chuva! Nem chuva nem
Vento, raio e trovão são minhas filhas:
A vós não chamo ingratos, elementos!
Não vos dei reino e não chamei de filhos;
Não me deveis obediência; vinde
Em vosso horrível prazer sobre mim:
Sou aqui vosso escravo, um pobre velho
Desprezado; mas digo, sois ministros
Servis de duas filhas destruidoras
Que mandais vossos batalhões do céu
Contra minha cabeça velha e branca.

Que coisa infame!²¹⁹

O homem que se achava rico em bens materiais e lisonjas, ao conhecer a dura verdade: a de que o amor das filhas mais velhas se dirigia unicamente ao que possuía, e de que havia expulsado a única filha que lhe devotava um sentimento sincero, não suporta o peso desta revelação.

Ao final das tragédias elisabetanas encontramos, normalmente, seus protagonistas mortos e os vilões punidos, assim como na tragédia grega. Contudo, se na tragédia grega a punição já estava marcada pelos deuses no livro do destino, na tragédia elisabetana a verdade traz à tona a elucidação de erros cometidos por escolhas mal feitas e também a importante dimensão do perdão e do arrependimento em muitos casos. É a alma humana a decidir seus caminhos, para bem ou para mal.

Nas comédias gregas, ao final do espetáculo chegava-se ao esclarecimento dos erros e à inevitável punição dos criminosos; enquanto os punidos choravam seu castigo, o público se emocionava, com risos, da merecida desdita destas personagens. Nas comédias cristãs o arrependimento deve conduzir ao perdão, de tal forma que, ao final de muitas peças personagens e público se confraternizam em seus erros e fraquezas, assim como se mostram reconciliados pela possibilidade virtuosa do perdão.

Em *O mercador de Veneza*, o judeu Shylock, após o insucesso em cobrar de Antonio a dívida que deveria ser paga com uma libra de sua carne, por meio da intervenção de Pórcia disfarçada de jurista, fica sabendo que, pelas leis de Veneza, um estrangeiro que atentasse contra a vida de um cidadão deveria entregar metade de seus bens à pessoa ameaçada, sendo que a outra metade deveria ser entregue ao Estado, ficando a vida do ofensor a ser decidida pelo doge. O doge, como virtuoso juiz, decide:

DOGE:

Para que bem vejas a diferença de nossos sentimentos, eu te perdoo a vida antes que peças. Quanto a teus bens, a metade pertence a Antônio e

²¹⁹ William SHAKESPEARE, *Rei Lear*, trad. Jorge Wanderley, p. 119.

a outra metade vai para o Tesouro público. Teu arrependimento pode ainda fazer comutar a confiscação numa multa.²²⁰

Shylock, o judeu usurário, está destituído de bens e família, já que sua única filha fugira com um cristão. Antonio, também numa demonstração de virtude cristã diz:

ANTONIO:

Peço meu senhor, o doge, e ao tribunal, que a multa seja reduzida à metade de seus bens. Contentar-me-ei com o simples uso da outra metade para entregá-la, quando ele morrer, ao cavalheiro que, recentemente, lhe raptou a filha. Peço que sejam impostas, além disto, duas condições a esta graça: a primeira, que se converta sem demora ao cristianismo; a segunda, que faça aqui, perante o tribunal, uma doação legal de tudo o que possua, no momento de sua morte, ao seu genro Lourenço e à sua filha.²²¹

Sem entrarmos na difícil questão religiosa: judaísmo – cristianismo, e analisando esta passagem do ponto de vista dos valores da época, temos aqui um exemplo do bom cristão que acredita na sua fé e perdoa, nos termos socialmente aceitáveis, seu agressor.

O grande mérito do teatro elisabetano está no reconhecimento de que somos todos seres falíveis, mas com toda a possibilidade de, compreendendo-nos melhor e ao nosso mundo, alcançarmos acertos e realizações meritórias.

O mundo oferece incontáveis problemas a serem solucionados e aos quais o homem pode e deve buscar soluções, mas não deixa de ser o grande e misterioso palco das representações humanas cujo significado pleno ainda estamos longe de compreender.

5.2.1. Grandes personagens do teatro elisabetano.

Muitas personagens que protagonizaram peças do teatro elisabetano continuam, em larga medida, a exercer sua influência em termos de novas

²²⁰ William SHAKESPEARE, *O Mercador de Veneza*, trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, p. 354.

²²¹ *Ibidem*, p. 355.

propostas interpretativas e analíticas, tanto no campo das artes dramáticas como extrapolando seus limites.

Na transição do século XIX para o XX, os estudos e a formação cultural do Dr. Sigmund Freud contaram com a grande influência de Shakespeare; as citações de trechos de obras do dramaturgo inglês são abundantes, tendo, o Dr. Freud, se dedicado especialmente à análise das peças *Hamlet*, *O Mercador de Veneza*, *Macbeth*, *Rei Lear* e *Ricardo III*.

Embora Freud num determinado momento de sua vida, e até o final dela, passasse a acreditar que o verdadeiro autor, por trás do nome do stratfordiano William Shakespeare, fosse o conde de Oxford, Edward de Vere, as personagens que protagonizam as peças assinadas por Shakespeare mereceram a atenção do pai da psicanálise e ajudaram a formar seu referencial teórico de forma notável. Em sua obra, *A interpretação dos sonhos* (publicada em 1900), Freud analisa *Édipo Rei* de Sófocles para depois buscar em *Hamlet*, de Shakespeare, a exemplificação da universalidade das fantasias de parricídio e incesto a refletirem os impulsos infantis resultantes dos sentimentos de amor e ódio dirigidos aos pais, que ocorrem nas mentes da maior parte das crianças, conforme as teorias da psicanálise.

Observa Ricardo III não como o completo vilão, mas como a ampliação daquilo que encontramos em nós mesmos, da revolta íntima com a Natureza naquilo que entendemos como desvantagens no nosso percurso de vida. A deformidade física de Ricardo é a exteriorização de deformações de caráter moral, resultado de processos iniciados na infância e que traduzem a capacidade maior ou menor do ser em lidar com ferimentos narcísicos.

O monólogo de Ricardo III, ainda como Duque de Gloucester, ao abrir a peça, dá-nos a dimensão da complexidade desta personagem:

RICARDO:

Temos agora o inverno do nosso descontentamento transformado em verão glorioso por esse astro rei de York; e todas as nuvens que pesaram sobre nossa Casa estão enterradas no fundo do coração do oceano. Temos agora as nossas fronteiras enfeitadas com a guirlanda dos vitoriosos; nossos contundidos escudos pendurados: monumentos de guerra; nossos

duros toques de atacar transformados em jubilosas reuniões; nossas pavorosas marchas, em prazerosa música e deliciosos bailes. A guerra, de semblante implacável, desanuviou o cenho antes carregado. E agora temos que, em vez de montar corcéis de selvagens crinas para amedrontar as almas de adversários temerosos, com agilidade ele pula para dentro do quarto de uma dama e se entrega às ordens lascivas de um alaúde. Mas eu, que não fui moldado para as proezas dessas brincadeiras, nem fui feito para cortejar espelho de olhar amoroso; eu, que sou de rude estampa e sou aquele a quem falta a grandeza do amor para me pavonear diante de uma ninfa de andadura lúbrica; eu, que fui deserdado de belas proporções, roubado de uma forma exterior por natureza dissimuladora, foi com deformidades inacabado e antes do tempo que me puseram neste mundo que respira, feito mal-e-mal pela metade, e esta metade tão imperfeita, informe e tosca que os cachorros começam a latir para mim se me paro ao lado deles. Ora, eu, na calma destes fracos tempos de paz, não encontro prazer em ver o tempo passar, a menos que seja para espionar a minha sombra ao sol e discorrer sobre meu próprio corpo deformado. Portanto, uma vez que não posso e não sei agir como um amante, a fim de me ocupar nestes dias de elegância e de eloqüência, estou decidido a agir como um canalha e detestar os prazeres fáceis dos dias de hoje. (...).²²²

Ao dedicar-se à análise de Lady Macbeth, Freud ressalta a firmeza desta personagem no início da peça, quando incita o marido a vencer suas dúvidas e escrúpulos e perpetrar o assassinato do rei; mas destaca, sobretudo, os versos em que a personagem renuncia à feminilidade em nome da ambição. O que de início é apresentado como um traço de caráter resoluto e firme se mostra tão antinatural e devastador que conduz Lady Macbeth a um processo de enlouquecimento após alcançar seus intentos.

LADY MACBETH:

Está rouco o corvo que grasna a entrada fatal de Duncan em minhas muralhas. – Vinde vós, espíritos que sabem escutar os pensamentos mortais, liberai-me aqui de meu sexo e preenchei-me, da cabeça aos pés, com a mais medonha crueldade, até haver ela de mim tomado conta. Que o meu sangue fique mais grosso, que se obstrua o acesso, a passagem, para o remorso, que nenhuma visitação compungida da Natureza venha perturbar meu feroz objetivo ou estabelecer mediação entre este meu objetivo e seu efeito. Vinde vós aos meus seios de mulher e sugai meu leite, que agora é fel, vós, espíritos servis e assassinos, seja onde for que, em vossa invisível matéria, atendeis às vis turbulências da Natureza. Vem, Noite espessa, e veste a mortalha dos mais pardacentos vapores do Inferno, que é para minha fina afiada faca não ver a ferida que faz, que é para o Céu não poder espiar através da coberta de escuridão a tempo de gritar “Pare, pare!”²²³

²²² William SHAKESPEARE, *Ricardo III*, trad. Beatriz Viégas-Faria, pp. 25-26.

²²³ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, Ato I, cena III, trad. Beatriz Viégas-Faria, pp. 159-160.

As palavras fortes e cheias de firmeza do primeiro ato da peça, cedem lugar ao desvario. No início do quinto ato, Lady Macbeth não suporta o fardo de lutar contra a própria natureza e quer arrancar das mãos o sangue da revolta e do arrependimento, numa tentativa de anular aquilo que não pode mais ser desfeito. Diz o Médico à Dama de Companhia da rainha infeliz:

MÉDICO:

Sussurram-se coisas indecentes por aí. Atos que vão contra a Natureza geram problemas antinaturais. Mentos infectadas descarregam seus segredos em seus surdos travesseiros. Mais precisa ela de ajuda espiritual que de ajuda médica. – Deus, Senhor meu Deus, perdoai-nos a nós todos. – Cuide bem dela, minha boa senhora. Mantenha-a longe de todos os expedientes dos quais ela possa se valer para causar mal a si própria, e, mesmo assim, tenha-a sempre sob sua vigilância. Agora, então, boa noite. Minha mente ela confundiu, e minha visão ela assombrou. Penso coisas que não ousou pronunciar.²²⁴

Freud interpreta a loucura de Lady Macbeth como fruto de sua reação à infecundidade; ao mesmo tempo que a personagem renuncia à feminilidade, “liberai-me aqui de meu sexo e preenchei-me, da cabeça aos pés, com a mais medonha crueldade” e diz ter o leite de seus seios se transformado em fel, as palavras proferidas mais tarde demonstram o quanto há de revolta antinatural a mobilizar forças na intimidade psíquica desta personagem:

LADY MACBETH:

... Já amamentei, e sei como é bom amar a criança que me suga o leite. E, no entanto, eu teria lhe arrancado das gengivas desdentadas o meu mamilo e, estando aquela criancinha ainda a sorrir para mim, teria lhe rachado a cabeça tivesse eu jurado fazê-lo, como tu juraste fazer o que queres fazer.²²⁵

As grandes personagens do teatro elisabetano, sobretudo as que fazem parte do legado de William Shakespeare, possuem uma riqueza tamanha que vêm suscitando reflexão e intentos interpretativos até os dias de hoje. Mentos da maior erudição e brilho vêm ocupando seu tempo a meditar acerca deste legado. Para o

²²⁴ *Ibidem*, ato V, cena I, p. 231.

²²⁵ *Ibidem*, ato I, cena VII, p. 165.

público elisabetano o processo de aproximação às realidades apresentadas por tais personagens e suas histórias criou um envolvimento mais ativo e menos reflexivo talvez, mais inconsciente e, portanto, mais sutil. Por isso mesmo transformou-se em foco de irradiação de manifestações culturais que foram se infiltrando no cotidiano das mentes da Renascença inglesa e, paulatinamente, ajudando a formar o imaginário coletivo caracterizador do período.

O momento histórico de intenso nacionalismo, ensejado pelo reinado de Elizabeth I, proporcionou a busca por uma pesquisa que oferecesse ao público evidências de como o passado de seu país poderia ajudar a compreender as novas perspectivas do momento presente. Mas o notável é a maneira como os mitos históricos, os grandes e memoráveis reis e rainhas, são apresentados: mais como seres humanos, cheios de fraquezas e incompletudes, do que como heróis invencíveis e fabulosos. Não tanto o épico, bem mais o psicológico.

Edward II, de Marlowe, chora quando se vê distante de seu amante Gaveston e tem que lutar contra sua própria natureza para manter-se no poder sem ser aniquilado, coisa que não consegue. É um rei que se entrega a uma paixão, luta por ela e põe em risco sua soberania, deixando extravasar todo o sentimento de frustração diante de um mundo ao qual não consegue se adaptar.

KING:

Yes, gentle Spenser, we have been too mild,
Too kind to them, but now have drawn our sword,
And, if they send me not my Gaveston,
We'll steel it on their crests, and poll their tops.²²⁶

As palavras do rei Edward II, ao saber da morte de Gaveston, revelam a dimensão da dor e da revolta:

KING:

[*kneeling*] By earthm the common mother of us all,
By heaven, and all the moving orbs thereof,
By this right hand, and by my father's sword,
And all the honours 'longing to my crown,
I will have heads and lives for him as many
As I have manors, castles, towns, and towers!
Traacherous Warwick! Traitorous Mortimer!

²²⁶ Christopher MARLOWE, *Edward II*, act. III, scene I, in *The Plays*, p. 399.

If I be England's king, in lakes of gore
Your heads trunks, your bodies will I trail,
That you may drink your fill, and quaff in blood,
And stain my royal standard with the same,
That so my bloody colours may suggest
Remembrance of revenge immortally
On your accursed traitorous progeny,
You villains that have slain my Gaveston!
(...)²²⁷

A transformação da mentalidade, que fez com que o homem começasse a se preocupar com a vida humana na sua possibilidade imediata, deslocando a atenção, antes voltada para a promessa de um paraíso de depois da morte para os que o merecessem, coloca um grande espelho diante deste homem que, agora, dá os primeiros passos na longa estrada do auto-conhecimento e da busca por desvendar os mistérios da natureza.

No início deste processo de formação de uma nova cosmovisão, é possível observarmos a co-existência de idéias antagônicas a demonstrarem que forças de resistência necessariamente se chocariam contra uma nova interpretação da realidade.

No livro *Cultura Brasileira e Educação*, de Regis de Moraes, encontramos as seguintes ponderações acerca da transformação da mentalidade medieval para a renascentista:

[na Idade Média]... estava-se diante de um mundo dado por Deus, perpassado e preenchido pela presença divina, um mundo sacralizado e em cujas estruturas de uma básica harmonia biológica o homem não estava autorizado a intervir. Ao contrário do que imaginava o Doutor Fausto, no drama de Goethe, a expansão quase ilimitada do conhecimento não faria o homem mais feliz, do ponto de vista medieval, pois o que contava era a verticalização do entendimento, com uma ponta voltada para as profundezas de cada homem e outra ponta levantada na direção de Deus.²²⁸

Este espírito faustiano apresentado por Goethe a um público imerso na cultura do Iluminismo, Marlowe o havia apresentado para a platéia elisabetana

²²⁷ *Ibidem*, p.402.

²²⁸ Regis de MORAIS, *Cultura Brasileira e Educação*, p. 51

que, embora reconhecesse os excessos de Fausto, reconheceu-se igualmente no desejo de expansão e conhecimento.

No livro acima citado, encontramos um trecho de Francis Bacon que consolida este espírito faustiano. “A fome horizontal do saber, o anseio de desvendar os mistérios de um universo no qual os homens viviam e do qual pouquíssimo conhecimento tinham”²²⁹:

Deus te bendiga, meu filho. Dar-te-ei a jóia maior que possuo, pois hei de contar-te, pelo amor de Deus e dos homens, uma narração do que é verdadeiramente a Casa de Salomão... A finalidade de nosso estabelecimento é o conhecimento das causas e movimentos ocultos das coisas e estender os limites do império humano para realizar todas as coisas possíveis.²³⁰

A vastidão do mundo, com tudo o que há a descobrir, se mostra tão grandiosa quanto o poder do homem em descobrir-se a si mesmo. As personagens que povoam o teatro elisabetano abrem as portas para a pluralidade dos caracteres humanos que agora desfilam sua multiplicidade de respostas às coisas de um mundo tão diverso.

Ao observarmos as variações de mentes perversas e criminosas que encontramos nas peças do período, não vamos encontrar o tipo fixo, a personificar o mau e a vilania, embora algumas personagens como o Iago de Shakespeare se aproxime dele, assim como Barabas, de Marlowe.

Os grandes vilões não são disputados por forças do mal ou do bem, como nas peças de Moralidades, mas deixam entrever as falhas e fraquezas da mente humana, quando esta escolhe por meio de critérios equivocados, fazendo com que tais escolhas construam lamentáveis eventos futuros.

Na dureza de caráter de Barabas não há espaço para sentimentos nobres; se conseguimos encontrar aspectos ambivalentes em outros protagonistas de Marlowe, como Faustus e Tamburlaine, que evocam ora atração e simpatia, ora repulsa, em *The Jew of Malta* estamos diante de um homem que sente prazer em

²²⁹ *Ibidem*, p. 52.

²³⁰ Francis BACON, *apud*. Regis de MORAIS, *Cultura Brasileira e Educação*, pp. 51-52.

praticar atos cruéis, os quais tendemos a repudiar. Contudo, ainda assim há a identificação com possíveis conteúdos sombrios de nossa realidade mais profunda, os quais, de maneira inconsciente, são trabalhados em momentos de catarse.

Macbeth diz que, ao matar Duncan enquanto este dormia, assassinou o sono, ou seja, sua ação o precipitou numa realidade de noite eterna e insone. Isso o faz reagir à morte de sua esposa como uma alma cansada:

SEYTON:

A Rainha , meu Senhor, está morta.

MACBETH:

Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve! A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado.²³¹

Se as palavras de Macbeth são sufocantes e cheias do visgo pantanoso que impregnou as botas e a alma do rei da Escócia, fazendo com que esta peça parecesse pertencer ao reino de Tanatos, é Eros quem confere leveza e sensualidade a personagens como Falstaff nas duas partes de *Henrique IV* e em *The Merry Wives of Windsor*.

O fanfarrão que acompanha o príncipe Hal com absoluta devoção vive num mundo em que a distância entre o desejar e o fazer é quase nula. O mundo de Falstaff é aquele em que ainda há espaço para uma criança crescida que precisa de atenção: de aplauso ou de vaias, não importa. Acredita que se a aprovação moral deve ser alcançada pela morte, então é melhor gozar da desaprovação geral e viver; um homem morto não tem platéia para rechaçá-lo ou ovacioná-lo.

FALSTAFF: [falando com o Pajem]

Gente de toda espécie tem prazer em me alfinetar. O cérebro desse barro misturado com tolice, o homem, não é capaz de inventar nada que tenha a

²³¹ William SHAKESPEARE, *Macbeth, Ato V, cena V*, trad. Beatriz Viégas-Faria, p. 238.

intenção de provocar riso melhor do que eu invento, ou é inventado a meu respeito; eu não sou apenas espirituoso eu mesmo, mas a causa do espírito existir em outros homens...²³²

Falstaff não resiste ao abandono do Príncipe Hal, agora coroado Henrique V, e caminha em direção da morte. As luzes se apagaram, o afeto de que precisava é convertido em indiferença e isso é insuportável.

Em *As alegres comadres de Windsor* Falstaff aparece novamente; há rumores que afirmam ter Shakespeare escrito esta peça a pedido da rainha Elizabeth I, que queria ver o divertido gorducho apaixonado. Seja como for, esta é das poucas peças shakespearianas ambientadas na Inglaterra; é a única peça de Shakespeare na qual a classe média provinciana é retratada. Intrigas amorosas dão o tom para uma sinfonia espirituosa.

O gênio de Shakespeare está na construção de personagens, trágicos ou cômicos, sem transformá-los em personificações fechadas de vícios ou virtudes, sorrisos apenas ou lágrimas que não cessam de expressar sofrimento e dor. Há um fundo de tristeza, compensação e incompletude no extravasamento de alegria constante e busca dos prazeres imediatos em Falstaff, assim como no mundo nebuloso de Hamlet há espaço para o humor e a espiritualidade, como no trecho em que, após ter matado Polônio, expressa-se nos seguintes termos, em conversa com seu tio Claudius:

REI:

Vejamos, Hamlet:
Onde está Polônio?

HAMLET:

Numa ceia.

REI:

Numa ceia? Onde?

HAMLET:

Não onde come, mas onde é comido.

Certa assembléia de vermes políticos está com ele agora: o verme é o único imperador da dieta, cevamos todas as demais criaturas para que nos

²³² William SHAKESPEARE, *Henrique IV*, parte II, ato I, cena II, trad. Bárbara Heliodora, p. 29.

engordem, e nós nos cevamos a nós mesmos para as larvas. O rei gordo e o mendigo esquelético são apenas iguarias diferentes, dois pratos diversos, mas destinados a uma só mesa: este é o final.²³³

O teatro elisabetano é um teatro governado pela figura masculina, seja por seus protagonistas, seja em razão da inexistência de mulheres atrizes nos palcos. Mas ainda assim, destacam-se grandes figuras femininas, heroínas que, guardadas todas as dificuldades que há em um homem retratar o universo feminino, marcaram imensamente a cena renascentista inglesa.

O papel da mulher é trabalhado não com a rigidez temática de Chaucer que a categorizou em dois grandes focos temáticos: a mulher infiel e a mulher virtuosa, que agüenta todo tipo de infidelidade e vícios do marido firmemente; nem como o ideal das peças medievais que estabeleciam o grande modelo feminino na figura de Nossa Senhora. Temos, no teatro elisabetano, uma miríade de personagens a desfilarem toda a complexidade deste universo feminino.

Heroínas como Bel-Imperia, Viola, Desdemona, Cordelia, Ophelia, entre outras, povoam este teatro decidindo o próprio destino, travestindo-se de homens para alcançarem um determinado objetivo, lutando em campo de guerra, enlouquecendo diante de um mundo que não conseguem mais reconhecer, entregando-se a amores e desejos fortes e misteriosos.

A personagem Ofélia é uma das mais representadas nas artes visuais. Sua importância, como heroína shakespeariana e como representante de um universo feminino que envolve submissão ao pai, ao irmão, aos soberanos, ao próprio Hamlet, leva-nos a buscar nela respostas para os meandros implicados neste universo até os dias de hoje.

Ofélia ora é representada com ares de ninfa complacente, ou com um semblante de carregada melancolia, ora desgrenhada, em plena loucura, e mesmo no momento da morte por afogamento. Forte inspiração para grandes nomes das artes plásticas.

²³³ William SHAKESPEARE, *Hamlet*. Ato IV, cena III, trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, p. 164.

Figuras 43 a 48 – Representação pictográfica de Ofélia



George Frederic Watts. *Ophelia*, c. 1864.



Dominico Tojetti (1817-92). *Ophelia*, 1880.



Joseph Severn. *Ophelia*, c. 1831.



Arthur Hughes Oil on canvas with an arched top, approximately 27 x 49 inches. Manchester City Art Galleries, Manchester, England. 1852.



Eugène Delacroix. *The Death of Ophelia*, 1853.



John Everett Millais. *Ophelia*, 1852.

Pela primeira vez na história do teatro, o público se aproxima dos dramas vividos por estas personagens e se envolvem num processo de identificação mais íntimo, mais verdadeiro e profundo. As forças maléficas que mobilizaram Iago ou Macbeth pertencem ao mundo humano, assim como o amor de Cordélia, a dúvida de Hamlet e o ciúme de Otelo. Podemos mergulhar neste imenso mar das possibilidades humanas e nadar, agora livremente.

5.3. A platéia elisabetana – a força do teatro vivida pelo público.

Muito antes de imaginarmos realizar uma pesquisa sobre o teatro elisabetano, quando assistimos ao filme *Shakespeare Apaixonado*, chamou-nos a atenção o envolvimento do público e a entrega, quase devocional, ao espetáculo.

Diante daquele teatro que, naquela época, pareceu-nos algo absolutamente rudimentar, pudemos encontrar o que efetivamente consideramos a experiência máxima do teatro.

O que sabemos a respeito do público de teatro elisabetano vem de relatos acerca das circunstâncias em que tal drama se desenvolveu e do impacto que exerceu sobre as vidas no período em foco.

Se na tragédia grega temos um público mais espectador, no teatro elisabetano temos uma platéia participante, que sente compaixão, temor, alegria e êxtase, com pessoas que se colocam no lugar das personagens imaginando que algo semelhante poderia acontecer com elas.

... todas las tragedias de Shakespeare pueden considerarse variaciones del mismo mito trágico, el único que posee la Cristiandad, la historia del ladrón impenitente, y cualquiera de nosotros, cada uno a su manera, corre el riesgo de volver a desempeñar el mismo papel. Por lo tanto, el público de una tragedia de Shakespeare debe ser al mismo tiempo espectador y participante, ya que se trata tanto de una historia ficticia como de una parábola.²³⁴

Figuras 49 a 60 - Cenas do filme: “Shakespeare Apaixonado”



²³⁴ W. H. AUDEN, *El mundo de Shakespeare*, p. 17.





Embora os reflexos ainda incipientes da revolução cultural desencadeada pela invenção da prensa de Gutenberg já estivesse provocando grandes mudanças no contexto cultural europeu, o grande público permanecia distante da apreciação do texto de forma mais abrangente.

O teatro medieval, apresentado nas ruas, significou um grande conagração comunitário, de vez que mobilizava desde o mais humilde cidadão, até os representantes do clero e da nobreza, numa comunhão entre arte e religião cujos propósitos se atavam firmemente ao objetivo de veicular questões morais/religiosas.

No seu contexto próprio, e dentro de suas metas específicas, o teatro de rua medieval representou um importante espaço para manifestações artísticas de grande expressividade.

O público se dividia entre pessoas ávidas por um entretenimento educativo e participantes da organização destas festividades religiosas em cujo desenvolvimento a arte dramática teve papel fundamental.

No Renascimento inglês o teatro religioso já não pode mais acontecer nos moldes dos ciclos e peças de moralidades em virtude da turbulenta questão da Reforma Protestante na Inglaterra, mas como que ressurge no já mencionado “espaço intermediário” das Liberties para, aos poucos, reclamar um terreno cada vez mais amplo e consolidado, tornando-se o grande espaço das representações humanas, com um público que se identificava com e reagia às situações que se desenrolavam em cena.

Temos um público convocado a imergir num contexto em que a imaginação desempenha grande parte do envolvimento com o espetáculo e, em razão disso, provoca um encontro marcante e significativo. A autora Bárbara Heliodora faz uma comparação entre o palco italiano e o elisabetano dizendo que, se no primeiro a cenografia permite à platéia a visualização do universo tratado no texto no momento em que a ação é apresentada em cena, podendo isso significar um grande auxílio ao público, no teatro elisabetano, a ausência desta cenografia, do que a autora em foco chamou de “muleta para a imaginação”, poderia ser considerada uma espécie de defeito; contudo, é exatamente aí que se encontra a grande qualidade do teatro renascentista inglês, de vez que o espetáculo deixa ao encargo da imaginação do público, conduzida pelo texto que aqui alcança o seu máximo desenvolvimento (justamente em razão da peculiaridade do palco elisabetano), a construção de um cenário mental que poderá se adaptar às necessidades íntimas de cada indivíduo.²³⁵

Estende-se às personagens apresentadas em cena e ao público que com elas se envolve, a noção do sujeito autônomo, capaz de realizar escolhas interpretativas e, por meio delas, construir sua imagem do mundo.

À época de Shakespeare, Marlowe, Kyd e outros desenvolveu-se o hábito de ir ao teatro e deve ter sido notável o quanto estes eventos artísticos

²³⁵ Bárbara HELIODORA, *Reflexões shakespearianas*, p. 51.

desempenharam fator de mobilização de grande número de pessoas. Sabe-se que, como não era permitida a propaganda das peças de teatro, resultado de pressões vindas dos puritanos, criou-se uma forma alternativa de chamar a atenção dos cidadãos londrinos quanto à apresentação de tais peças: os proprietários das casas de espetáculo teatral levantavam uma bandeira e tocavam uma trombeta em horário próximo às duas da tarde. O público foi se familiarizando com esta prática e reconhecendo, pela cor da bandeira, o tipo de espetáculo que seria apresentado: a bandeira branca era para a comédia; a preta para a tragédia e a vermelha para as peças históricas.

Também era permitida a venda de bebidas, frutas, pão, etc., produtos estes que serviam para aplacar as necessidades do corpo ou mesmo para serem atirados nos atores, caso o espetáculo não agradasse.

Era perfeitamente possível e, às vezes, esperado, que o público se manifestasse em apartes e comentários dirigidos às personagens.

Já foi dito, em momento anterior desta pesquisa, que a linguagem, com recursos imagéticos e lingüísticos, era a ferramenta para atingir o potencial criativo do imaginário humano. Ao tempo de Shakespeare temos um público acostumado com um tipo de linguagem que, evidentemente, se afasta do gosto mais contemporâneo; contudo, a temática e os conteúdos apresentados pelos dramaturgos elisabetanos, continuam fazendo sentido.

No já mencionado documentário de Al Pacino sobre a montagem da peça Ricardo III, quando este ator, caminhando pelas ruas de New York, pergunta às pessoas se elas vão ao teatro para ver a peça, temos a seguinte situação: alguns respondem que sim, outros perguntam quanto é a entrada (se é de graça) e, quando Al Pacino pergunta a uma moça se ela já foi ver uma peça de Shakespeare, ela responde que viu *Hamlet* e que achou uma droga. Al Pacino interpela um rapaz dizendo: "Há alguma coisa sobre Shakespeare que você acha que não seja parte da sua vida, que não contenha nenhuma conexão com você?", ao que este responde: "É muito chato!". Outro rapaz diz: "Meu banco na Inglaterra usa Shakespeare como holograma..."

Apesar da aridez destes comentários, vindos de pessoas jovens e certamente impregnadas pelos imediatismos midiáticos dos dias de hoje, parece-nos patente o fato de que, se as peças elisabetanas, sobretudo as de Shakespeare, fossem um enorme repositório de palavras rebuscadas cujo propósito fosse entediar o público, estas peças não estariam sendo montadas e apresentadas há mais de quatro séculos. Assim como não teríamos o volume extraordinário de escritos exegéticos e interpretativos deste material dramático a se multiplicar sem parar. Shakespeare é ou não nosso contemporâneo? Eis uma questão que se coloca desde a publicação de Jan Kott (*Shakespeare nosso contemporâneo*, em 1961) e que continua a trazer respostas, sem deixar de instigar não só os interessados teoricamente pelo teatro, mas grande número de pessoas que, ainda hoje, se perguntam: "To be or not to be...". O próprio Al Pacino, em determinado momento do documentário sobre a peça Ricardo III diz: "Sempre foi meu sonho comunicar às outras pessoas como me sinto sobre Shakespeare, então pedi a amigos para se associarem a mim"; quando da análise de *Ricardo III*, diz que busca uma forma de comunicar o Shakespeare que é aquele que sentimos e que entendemos hoje.

Voltando ao público que freqüentava os teatros elisabetanos, sabe-se que este era tão heterogêneo quanto diverso é o público que freqüenta nossos cinemas hoje. Em razão disso, os dramaturgos do período escreviam conscientes de que alguns iam às casas de espetáculo teatral buscando o mero entretenimento, embora inconscientemente estivessem trabalhando importantes conteúdos interiores; e outros, mais instruídos se deliciavam com a maestria poética de autores como Marlowe, Kyd, Jonson e Shakespeare.

[Shakespeare] tenta estabelecer uma intimidade com essa platéia, envolvê-la na peça, e seus solilóquios não são falas em que o ator finge estar se dirigindo a si mesmo, mas comunicações íntimas com a platéia. De qualquer modo, era difícil fingir que a platéia não estava ali: a luz do dia iluminava a platéia, a platéia cercava os três lados do palco, uma pequena parte até se sentava no palco. O ator moderno, separado da platéia por refletores e escuridão, pode fingir que ela é uma fila de repolhos, e não de pessoas. Mas isso não acontecia com o ator elisabetano: ele tinha que estabelecer contato com seu público que era crítico, às vezes turbulento,

certamente formado por pessoas de carne e osso à luz do dia, não abstrações escondidas pela escuridão.²³⁶

Shakespeare soube entender absolutamente este seu público e escreveu pensando nele, sem se preocupar com possíveis encontros de públicos futuros, de épocas distantes, diferentes da sua, com os textos que criava.

Ao colocar na boca de Jaques ,em *As You Like It*, a famosa frase: “All the world is a stage”, Shakespeare põe-nos diante de uma realidade que somente séculos mais tarde seria trabalhada de forma mais consciente.

JAQUES:

All the world is a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms;
When the whining school-boy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lin'd,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side;
His youthful hose, well sav'd, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion;
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.²³⁷

Este trecho ilustra o fato de que, sendo a história de vida de uma pessoa marcada pela imagem construída ao longo desta trajetória, a maneira como cada um quer ser conhecido equivale à lenda pessoal, ao mito próprio criado e que nos

²³⁶ Anthony BURGESS, *A literatura inglesa*, p. 92.

²³⁷ William SHAKESPEARE, *As you like it, act II, scene VII*, *The complete works*, p.239.

faz desenvolvermo-nos de dentro de certo personagem, característico do estágio em que nos encontramos (juventude, maturidade, velhice). Pode-se dizer que a pessoa é uma corrente vital que, simultaneamente, se revela, se exprime e se esconde na personagem.

Tais simulacros antropológicos valem para um indivíduo e para agrupamentos maiores ou menores de seres humanos que, em dado lugar e tempo, constroem uma imagem de si e do seu período.

Estando agora no centro do significado da história, o homem coloca-se no centro do palco para observar-se como grande agente das transformações. Isso é extremamente provocador, sobretudo num momento de transição como foi o Renascimento.

5.4. O ativismo sociocultural.

Entendamos o termo *ativismo* como se referindo ao conjunto das ações humanas, sejam intencionais ou inintencionais, que transformam um determinado contexto.

Sendo a *episteme*, como ensina Foucault, a estrutura inconsciente da cultura, mesmo assim ela não se faz cumprir por seres humanos adormecidos e em estado sonambúlico.

Em seu livro *As palavras e as coisas*, Foucault apresenta sua investigação acerca das mudanças de *episteme* que marcaram os períodos (no mundo Ocidental), por ele denominados: Renascimento (século XVI), Idade Clássica (séculos XVII e XVIII), e época Moderna (a partir do século XIX). Embora sua focalização se encontre localizada no transcurso de tempo acima indicado, é perfeitamente possível realizarmos uma interpretação da Idade Média tomando por base o que Foucault denominou *episteme*, para compreendermos

devidamente o processo de transformação de um imaginário coletivo por meio de suas manifestações no âmbito das artes.

O termo *episteme*, central na filosofia grega e que, para esta, significa “conhecimento”, “saber”, é tomado por Foucault como base fundamental para suas reflexões acerca da constituição do discurso; alicerce também para a compreensão ou para o estabelecimento de uma arqueologia das ciências humanas que toma a história como algo dinâmico, descentralizado e não unitário.

Embora a proposta de Foucault esteja focalizada na vigência de um sujeito do discurso consciente ou autônomo, escolhendo uma cronologia que compreende a cultura européia desde o século XVI, justamente por marcar o início de uma época que conduz à formação de reflexões, no âmbito da ciência, sobre o fenômeno humano, é de fundamental importância a reflexão sobre as possíveis causas da emergência de focos de irradiação de pensamento que tenham conduzido a uma espécie de condensação de preocupações voltadas para o homem na transição da Idade Média para o Renascimento.

Apresentemos, mais uma vez, alguns esclarecimentos importantes sobre o pensamento de Foucault, necessários para falarmos do teatro como ativismo sociocultural no período que compreende o foco temático de nosso trabalho.

O pensador em tela busca lançar luzes sobre o modo como acontecem as descontinuidades do discurso humano, de forma que, em dado momento, nossa cultura se pareça com algo com o que não conseguimos mais nos identificar. Foucault rompe com a concepção tradicional da história, que a vê como uma ciência totalizante e harmônica, para propor uma incursão nos fulcros desiguais e sutis da trajetória humana em busca da compreensão dos processos inusitados que compõem o discurso humano e o delineamento, por meio deste, de aspectos caracterizadores da cultura.

Pensemos que a Idade Média, como foi dito em momento anterior deste trabalho, se tomarmos apenas a extensão cronológica do período, não pode comportar uma visão uniforme, mas que, em termos mais amplos, possui naturalmente seus desiguais aspectos caracterizadores. O mundo foi, ao longo

dos séculos que compreendem a Idade Média, moldando uma interpretação da realidade balizada por valores religiosos que permearam a maior parte da exegese humana, definindo os códigos de uma cultura cujo principal problema residia na busca da salvação da alma para o merecimento das glórias a serem gozadas após o término desta vida. Encontramos as fortes marcas da vigência desta *episteme* teocentrista no teatro medieval, impulsionado pela necessidade da igreja de divulgar as verdades bíblicas e, com isso, fortalecer a noção de obediência aos preceitos morais e religiosos por ela veiculados. Aqui neste ponto, de modo algum podemos nos esquecer que, após cerca de trezentos anos de um primitivo cristianismo gnóstico, dá-se longo processo de institucionalização da Igreja Católica com lutas com os chamados movimentos heréticos. Em tal amplo processo, Capítulos e Concílios eclesiais foram fazendo peculiares interpretações dos Evangelhos e chegando a moralidades dogmáticas marcantes para o medievo e para sua transição ao Mundo Moderno. Nas peças de moralidades observamos o interesse humano em compreender os mecanismos que regem o universo: vícios e virtudes disputando o “todomundo” (*Everyman*), o homem a quem cabe obedecer ao chamado maior do Criador que, necessariamente, está permeando o discurso das virtudes personificadas. Há um momento histórico em que o conjunto de respostas às questões feitas consciente e inconscientemente pelo homem, já não conseguem mais satisfazer ou suprir os anseios diante de uma realidade em transformação. A emergência de um sujeito crescentemente autônomo, dono de seu próprio discurso, cada vez menos reprodutor de dogmas, mas investigador de si mesmo, faz com que as personagens do novo teatro (o renascentista) se desenvolvam diferentemente, por meio da linguagem, da temática e da aparentemente simples produção de seus espetáculos, colocando-se ante o público e com ele estabelecendo um amplo diálogo sobre as circunstâncias deste mundo mais imediato.

Foucault debruça-se sobre o mundo moderno porque este foi responsável por colocar o homem no centro do significado da história e, com isso, conduzir o pensamento rumo à formação e ao estabelecimento das ciências humanas.

Na obra *As palavras e as coisas* encontramos a divisão de dois grandes momentos, identificados pelo autor: o primeiro perfazendo uma análise do pensamento ocidental do século XVI até o final do século XVIII; o segundo, sinalizando para a reestruturação deste pensamento ao longo do século XIX, que teria conduzido propriamente à formação teórica das ciências humanas.

Ao falar da ordem, ou da existência do que chamou de “espaço da ordem”, Foucault indica a origem fundadora de regras de construção de objetos, sujeitos e conceitos a que chamou de *episteme* que, aqui, não deve ser entendida como *saber*, mas como um princípio de ordenação histórica dos saberes que estaria localizado antes de qualquer investigação científica. *Episteme* é entendida como o subsolo das manifestações de uma cultura; aquilo que configura os discursos assumidos por uma determinada época.

Foucault fala da existência de um “espaço da ordem”, dentro do qual encontramos a sistematização das regras de construção dos sujeitos, dos objetos e dos conceitos. Aí é formada a *episteme* que, na concepção deste pensador não é equivalente a saber, mas a princípio ordenador dos saberes que seria anterior às investigações filosóficas ou científicas por defini-las tais como são manifestadas.

Assim, sua proposta de uma arqueologia se funda na possibilidade de, ao investigarmos este subsolo da cultura, podermos compreender a forma como os saberes são fundamentados. Tal empreendimento desvelaria, do fundamento mesmo dos saberes, aquilo que os tornam possíveis. Nesta perspectiva o que se busca é encontrar a partir de que o conhecimento acerca do mundo e as teorias que o regem são conformados, ou seja, a partir de qual espaço de ordem é constituído o saber.

A exteriorização de uma cosmovisão é apenas a ponta do *iceberg*; todo o conteúdo submerso compõe a causa mesma desta cosmovisão e de tudo o que dela advém em termos de representação e linguagem. Desta forma, a força que a linguagem adquiriu quando do surgimento do teatro moderno renascentista é um indicador de que os conteúdos emersos deste subsolo silencioso estão se

manifestando da forma como as circunstâncias acolheram, fundindo-se e confundindo-se com a superfície em um segmento histórico.

Se as *epistemai* definem portanto as condições de possibilidade, não universais mas históricas, de todo o saber, a cada momento histórico determinado haverá apenas uma *episteme* a servir de base global para a eclosão dos saberes, independente de que estatuto gozem. “Numa cultura e num dado momento, nunca há mais que uma *episteme*, que define as condições de possibilidade de todo saber”.²³⁸

Embora estejamos sempre falando sobre a visão de mundo de uma época, o próprio Foucault adverte para o equívoco de conceber a *episteme* como uma estrutura fechada, unificando toda a gama de figuras de uma determinada época; o que fez foi definir os jogos e regras, os limites, as transformações que regem a emergência e o declínio de estruturas formais que governariam um período. Mas se *episteme* não se confunde com “visão de mundo”, sua vigência e suas transformações são definitivas para a configuração de uma cosmovisão.

Melhor compreenderemos a substituição de um paradigma por outro, considerando também a proposta do psiquiatra C.G. Jung de um inconsciente coletivo que envolve e dinamiza as consciências individuais. Seja observando Marlowe, Shakespeare ou outros, veremos artistas conscientes de sua força inovadora envoltos pelas forças de um inconsciente coletivo que utiliza o talento de tais autores.

O psicanalista suíço vê o inconsciente como tendo uma realidade pessoal e outra coletiva. Sendo o inconsciente pessoal nuclear à personalidade, já que é onde são retidas as experiências consideradas pelo ego como não importantes ou extremamente dolorosas e difíceis, este exerce influência direta quanto à história psíquica do indivíduo. Mas Jung amplia seu conceito de inconsciente ao falar de um inconsciente coletivo como caracterizador também do inconsciente pessoal. É como se existisse uma consciência cósmica cujo eixo penetrasse a realidade coletiva chegando à pessoal.

²³⁸ Augusto BACH, “Arqueologia no prefácio de *As palavras e as coisas*”, p.39.

Buscando aproximarmos o conceito junguiano de inconsciente coletivo ao conceito de *episteme* em Foucault, encontramos um ser humano evoluindo histórica e psiquicamente por meio dos processos que definem suas marcas impressas no mundo, ou seja, no âmbito da cultura. Mas é preciso deixar claro que o conceito foucaultiano de *episteme* não a define como consciência individual ou coletiva de um sujeito, mas como um olhar que se localiza entre o que já foi codificado e o que será conhecido mediante reflexão; como o que se encontra numa região intermediária - o chamado "espaço da ordem".

Não se tenha uma visão superficial de ativismo, pois este é realidade humana bastante complexa. Ou será que ao pensarem que o mundo era *matéria neutra* a ser *manipulada* experimentalmente, Galileu e Francis Bacon tinham a mais nítida consciência de que inauguravam nova era e novo paradigma?

Analisemos o seguinte trecho do livro *História e pensamento na educação brasileira*:

... Galileu Galilei, com o experimento da queda livre dos corpos, consegue mostrar que a teoria aristotélica sobre este assunto estava errada, em confronto com a avaliação experimental. Percebe-se que uma coisa podia estar perfeitamente lógica e, ao mesmo tempo, perfeitamente falsa. É este advento da Ciência Experimental que marcará a entrada na Idade Moderna, pois, se até Galileu o Universo fora motivo de *contemplação*, entendido como uma ordem estabelecida por Deus e intocável, depois do físico irrequieto esse Universo passará a ser objeto de *manipulação*. De uma natureza "encantada", no dizer de Max Weber, passa à condição de matéria neutra, a ser pesquisada, revirada, conhecida. Lutero e Galileu haviam, um de propósito e o outro nem tanto, afrontado o princípio católico básico da revelação transcendental, pois, a partir dessas figuras históricas, o próprio homem passa a ser o *lugar* da revelação; de tal modo que, para Lutero mediante a graça divina e para Galileu mediante o exame inteligente e experimental, o lugar da revelação passa a ser a sensibilidade e a inteligência do homem.²³⁹

Encontramos que a linearidade histórica é periodicamente interrompida por acontecimentos que vão conduzindo o curso desta para direcionamentos inusitados. Assim, uma arqueologia, nos moldes propostos por Foucault, revelaria aspectos importantes acerca das mudanças de *episteme* ocorridas entre os períodos históricos cabendo-nos aqui investigar algumas de suas causas e,

²³⁹ Regis de MORAIS, *História e pensamento na educação brasileira*, pp. 77-78.

sobretudo, o papel desempenhado pela arte teatral no contexto em foco, tarefa à qual temos nos dedicado ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa.

Com relação ao tema deste estudo, o que se tem sob luz meridiana é que, dentre as várias expressões artísticas, no que concerne à Inglaterra em especial, o teatro foi o meio artístico mais revolucionário e mutante, em questão paradigmática.

Já mencionamos o aspecto ritualístico da cultura inglesa no período da rainha Elizabeth I, aspecto este que ela própria cultivou com cuidado, como forma de estimular em seu povo respeito e reverência pelo poder da coroa britânica, pela primeira vez na história daquela nação, representada e comandada por uma figura feminina. O "teatro do poder", com seu aparato cerimonial, possuía um discurso implícito que falava ao povo da necessidade de haver um governante indicado pela ascendência dinástica e pela vontade de Deus (como assim acreditavam), que os guiasse e que ordenasse a sociedade de forma a protegê-la de interferências estrangeiras e do caos que a falta desta hierarquia provocaria. Os desfiles do séquito real, com sua pompa e altivez, veiculavam esta convicção.

The most conspicuous embodiments of social hierarchy and power were those occasioned by the dramatic movement of royalty. On the day before her coronation in 1559, Elizabeth Tudor passed in procession through London, on a course that began at the Tower and concluded at Westminster; in so doing, she provided the populace with an engaging example of the dexterity with which she would rule, and us with one of our more impressive instances of the city in symbolic action, as a cultural performance.²⁴⁰

O terreno político foi fértil em termos de ações simbólicas. Mas se tratava de uma performance amplamente aceita como autêntica e sancionada pelo poder reinante; era algo pertencente às "ações culturais autorizadas" daquele povo. Mas, quando o teatro popular inicia seu processo de desenvolvimento e estabelecimento, este é visto como licencioso e mesmo perigoso. Ainda assim, vai aos poucos se constituir como das mais penetrantes vozes desta cultura; uma

²⁴⁰ Steven MULLANEY, *The Place of the Stage, license, play, and power in Renaissance England*, p. 11.

das vozes que traria aos cidadãos ingleses do século XVI a dimensão do homem moderno.

O terreno cultural do drama elisabetano é extremamente peculiar. Como já mencionamos anteriormente, o drama na Inglaterra precisou encontrar um espaço de estabelecimento e só foi encontrá-lo longe do centro de atividade da cidade de Londres, num terreno situado fora da sua jurisdição. O teatro surge, portanto, como uma instituição cultural deslocando-se para fora dos limites da ordem social existente, numa marginalidade que, de início, foi absolutamente necessária para seu desenvolvimento. Mais que inevitável, foi historicamente devida, de vez que o *todo* só pode ser transformado pelas ações que vêm da margem.

Para a hierarquia social reinante, o teatro se constituía como um fenômeno excêntrico e extravagante, portanto, era visto com certa desconfiança pela potencial ameaça de tudo o que mobiliza grande quantidade de pessoas sem a necessária vigilância e sem a direta censura do poder a assegurar o controle de tais manifestações.

Observamos o teatro medieval em seu aspecto de manifestação de uma ordem social aceita, de um saber ou de uma interpretação do mundo consolidada durante séculos de teocentrismo que colocou os valores da religiosidade acima da vontade humana de ação e intervenção em seu próprio mundo interior e exterior. As procissões dos *pageants*, os desfiles de carros alegóricos, cuja finalidade primeira era a de veicular ensinamentos religiosos, constituíam-se numa prática social autorizada, tanto pela igreja quanto pelo governo. Como teatro popular, teve seu espaço assegurado até que a Reforma Protestante foi, aos poucos, banindo esta manifestação cultural pelo seu teor dissonante correlato aos propósitos da reforma.

O teatro popular religioso perdera importante espaço e o drama secular ainda não era bem aceito, por suas conotações inusitadas e tidas como ameaçadoras da ordem; ainda assim, às portas do mundo moderno, o teatro encontraria uma forma de se estabelecer. As forças “subterrâneas” da *episteme* se compatibilizam com nova fase da história.

Ao pensarmos o conceito de *episteme* em Foucault, remetemo-nos à noção deste espaço intermediário onde o teatro inglês se desenvolveu no século XVI. Se a *episteme* se forma como um foco de irradiação cultural situado no âmago constituinte dos códigos fundamentais de uma dada cultura, estabelecidos pela linguagem, trocas, esquemas perceptivos, etc., e o pensamento a respeito deles, vemos o teatro elisabetano também como um foco irradiador de cultura situado entre o espaço autorizado das manifestações sociais e a formação de uma interpretação nova acerca do homem e de seu significado histórico.

If within the city wall the ideals and aspirations of community were staged in an extensive repertory of civic rituals and cultural performances, then the margins of the city served as a more ambivalent staging ground: as a place where the contradictions of the community, its incontinent hopes and fears, were prominently and dramatically set on stage.²⁴¹

Foi nesta área que o drama elisabetano fixou suas raízes. De certa forma proscrito, o teatro, contudo, foi alcançando aos poucos a condição de parte integrante da cultura elisabetana.

Steven Mullaney, em seu texto *The Place of Stage*, acrescenta que Burbage, ao construir o seu teatro fora dos limites oficiais da cidade de Londres, acabou estabelecendo uma distância cultural e social que, ao final de contas, funcionou positivamente para o drama de Marlowe, Shakespeare e outros. A referida distância ensejou um teatro com o poder de refletir, cultural e ideologicamente, acerca de seu tempo, com mais liberdade do que poderia ter ocorrido caso sua evolução acontecesse dentro da Londres oficial.

Nas palavras de Mullaney:

Inside de ceremonial city, ritual and spectacle were organized around central figures of authority and power, emblems of cultural coherence and community. The figures we encounter outside the city walls are liminal ones, figures of the threshold rather than the center of society.²⁴²

(...)

²⁴¹ *Ibidem*, p. 22.

²⁴² *Ibidem*, p.31.

The spectacles mounted in the Liberties were tensed by ambivalence and ambiguity; the representation of society they made was one that revealed the gaps and seams, the limits and contradictions of the social fabric.²⁴³

Quando nos lembramos do Faustus de Marlowe, desafiando a conformidade ante os dogmas religiosos e invocando demônios para alcançar mais conhecimento e poder, ouvimos uma voz que vem do subsolo deste complexo terreno que o homem começa a pisar e que o convoca a levantar novas questões e buscar novas respostas.

Se negamos ter pecado, a nós próprios nos enganamos e nenhuma verdade existe em nós. Mas parece então que temos que pecar e, conseqüentemente morrer:

Ai... temos que morrer de eterna morte...

(...)

... Teologia,

Vai-te! Estas metafísicas de mágicos,

Livros de necromancia são divinos!...

Linhas, figuras, circ'los, caracteres,

São esses os que Fausto mais deseja!

Que mundo inteiro de prazer e lucro,

De grão poder, onipotência e honra,

'Stá prometido ao estudioso artífice!

Quanto se move entre os dois pólos quedos

Terei ao meu dispor: reis, imp'radores,

Apenas são p'los mais obedecidos...

Não podem erguer ventos, rasgar nuvens...

P'lo seu domínio, que tudo isto excede,

Alcançando até onde a mente alcança,

Um mágico sagaz é deus pod'roso!

Pra ser's divino, aguça, Fausto, o engenho!²⁴⁴

Quando pensamos num público que quer compartilhar com personagens e tramas seus descontentamentos, desabafos, sentimentos piedosos ou mesmo maldosos; que quer explorar amplamente este imenso domínio do ser humano, compreendemos que o espaço geográfico e político onde o teatro elisabetano surgiu foi determinante para que este se transformasse num extraordinário fenômeno artístico-existencial, capaz de afirmar-se como necessidade e de sobreviver a períodos críticos - quando dos surtos da peste bubônica - e aos ataques dos puritanos durante um longo e prolífero transcurso de tempo; tempo

²⁴³ *Ibidem*, p. 38.

²⁴⁴ Christopher MARLOWE, *Fausto*, trad. A. de Oliveira Cabral, pp. 39-40.

suficiente para deixar marcas definitivas que a história futura da arte teatral inglesa não alcançou viver novamente.

A noção de que somos uma realidade múltipla, na qual transitam forças muitas vezes antagônicas, aproximam o homem de uma reflexão sobre si mesmo e sobre sua atuação diante do mundo. Os dramaturgos elisabetanos trabalharam o material bruto de que dispunham e apresentaram para o público seres humanos com todo o seu potencial construtivo e suas fraquezas. A essência das paixões humanas é recolhida das profundezas a que foram por tanto tempo escondidas ou proibidas, em termos de reflexão e manifestação, para serem colocadas no centro do palco. Afinal, diferente de contemplarmos estrelas lá no firmamento divino, é assistirmos à procissão das emoções humanas numa estrada à nossa frente.

Na peça *Bem está o que bem acaba* (*All's well that ends well*) de Shakespeare, encontramos o seguinte trecho:

Primeiro Lorde:

A teia que tece a vida de cada um é feita de um fio mesclado que põe juntos o bem e o mal. Nossas virtudes seriam orgulhosas se não fossem chicoteadas por nossos erros, e os nossos pecados seriam tiranos se não fossem delicadamente distraídos por nossas virtudes.²⁴⁵

Reflexões desta natureza dão a dimensão da urgência de que tais assuntos fizessem parte do diálogo com o mundo; de uma nova noção de vida e de homem que faz essa história que respira à nossa volta.

É o momento em que o homem se admira diante de si mesmo e ao mesmo tempo se vê atônito ante a complexidade dos mistérios da existência.

Hamlet:

... Que obra de arte é o homem, que nobre na razão, que infinito nas faculdades, na expressão e nos movimentos, que determinado, e admirável nas ações; que parecido a um anjo de inteligência, que semelhante a um deus! A beleza do mundo; a flor dos animais; e contudo, para mim, que é esta quintessência do pó?²⁴⁶

²⁴⁵ William SHAKESPEARE, *Bem está o que bem acaba*, trad. Beatriz Viégas-Faria, p. 108.

²⁴⁶ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos, ato II, cena II, p. 87.

O período histórico em que as peças elisabetanas surgiram, resume-se como um momento de confronto entre talento (dos dramaturgos, sobretudo na figura de Shakespeare) e sociedade em intensa transformação; entre a força do gênio criador que agora se coloca diante do mundo num esforço inusitado de interpretação dele e uma sociedade capaz de construir uma imensa teia que uniu as forças humanas, naturais e cósmicas; teia esta em constante estímulo vibracional, vindo também das mobilizações artísticas dramáticas.

O teatro é produto de manifestações coletivas, mas é também o fruto de um trabalho individual, de um autor a materializar seu talento no texto teatral. Sem desprezar a importância deste momento solitário, em que o autor está sozinho diante de uma folha em branco, é preciso não deixar de considerar que as motivações deste autor também são frutos de um contexto social, bem como são a ele endereçados. Falamos de uma arte que só terá sentido no coletivo, diferentemente de um romance, por exemplo, que pode ser apreciado na tranqüilidade de uma sala, que acolhe e como que protege o leitor num isolamento com relação ao resto do mundo.

O teatro elisabetano foi um grande mobilizador de coletividades que convergiam para as casas de espetáculo e, com isso, participavam de um grande paroxismo comunitário. As forças que esta mobilização fazia surgir estão diretamente ligadas à nova perspectiva de um sujeito cada vez mais autônomo, mais consciente de seu próprio papel dentro desta sociedade e de seu potencial como ser humano. Um homem mais ávido por entrar em contato tanto com o mundo natural quanto com o sobrenatural; cheio de perguntas e convencido de que as respostas são possíveis, independentemente da complexidade dos assuntos que agora o teatro aborda.

Este teatro funcionou como um amplificador das forças geradoras do fenômeno humano e social. É algo tão amplo quanto a necessidade de reconhecimento de uma ordem implícita a qualquer caos mais aparente. O cotidiano das pessoas na Londres do século XVI era bastante confuso, cheio de interferências arbitrárias e incertezas. Embora mesmo no teatro não cheguemos a

encontrar a plena realização da ordem social, é lá que suas fraquezas e inconsistências são postas diante do público e, mesmo que inconscientemente, processadas de forma a facilitar seu possível entendimento.

Stephen Greenblatt, em seu livro *Shakespearean negotiations*, afirma que a institucionalização do teatro na era elisabetana é algo que permite uma análise da circulação cultural de energia social, já que lidamos com textos que foram escritos para este teatro específico. A cada representação encontramos uma forte carga de energia social trocada entre os realizadores da peça e a platéia, como cúmplices de um momento histórico único para o drama inglês.

Seja-nos permitido citar um trecho elucidativo de Greenblatt acerca do teatro renascentista inglês e seu entrelaçamento com a realidade social, religiosa e cultural elisabetana.

The Elizabethan theater could, within limits, represent the sacred as well as the profane, contemporary as well as ancient times, stories set in England as well as those set in distant lands. Allusions to the reigning monarch, and even to highly controversial issues in the reign, were not necessarily forbidden (though the company had to tread cautiously); the outlawed practices and agents of the Catholic faith could be represented with considerable sympathy, along with Turks, Jews, witches, demons, fairies, wild men, ghosts. Above all - and the enabling agent of this range of representational resources - the language of the theater was astonishingly open: the most solemn formulas of the church and state could find their way onto the stage and mingle with the language of the marketplace, just as elevated verse could alternate in the same way with homeliest of prose. The theater is marked off from the "outside world" and licensed to operate as a distinct domain, but its boundaries are remarkably permeable.²⁴⁷

Ao mesmo tempo em que cumpria uma função paradigmática de época, o teatro elisabetano – mormente com Shakespeare – vinha com forças diacrônicas, pois neste início de século XXI assiste-se a *Macbeth*, ao *Rei Lear* ou a outra peça shakespeariana com a mesma paixão. Como se vê, sincronia e diacronia correram juntas.

Os relatos já mencionados, frutos de entrevista livre, nas ruas de New York, realizada por Al Pacino, colocam-nos diante da evidência de que quatro séculos

²⁴⁷ Stephen GREENBLATT, *Shakespearean negotiations - the circulation of social energy in Renaissance England*, p. 19.

distanciam-nos do momento em que o teatro em tela alcançou o seu momento de glória e popularidade. Entretanto, do ponto de vista de uma hermenêutica das peças shakespearianas, por exemplo, temos autores como Jan Kott a afirmar que Shakespeare ainda é nosso contemporâneo; que este dramaturgo ainda tem muito a dizer e, sobretudo, ainda é perfeitamente atual em muitos aspectos.

O público do século XXI é outro, por certo; e com expectativas diferentes. O que nos faz perguntar: é ou não cabível encenar Shakespeare hoje em dia? As adaptações são uma necessidade ou uma completa deturpação do teatro shakespeariano? Os textos em verso são necessariamente tediosos para o nosso público? Estas são questões freqüentemente discutidas; independentemente de qualquer resposta está o fato de que Shakespeare nunca deixou de ser encenado.

Aqui falamos, portanto, de um momento histórico renascentista e de uma expressão teatral dotados de solo e subsolo. A inintencionalidade ativista vinha de uma espécie de pirosofera que mexia com o subsolo, mas necessitava de atores humanos que, com a mesma consciência nova e corajosa, modificassem o solo do viver.

O ativismo que vemos em erupção no teatro elisabetano, parece-nos algo como um *holos* universal; repetindo: conjugação de forças do inconsciente cultural com a consciência talentosa dos dramaturgos para uma transformação histórica e artística que precisava acontecer. Isto para não nos determos no acolhimento febrilmente positivo da maior parte das platéias.

Eis por que o que aqui denominamos “ativismo cultural”, conceituado de início, tem fundas raízes nas estruturas inconscientes da cultura, acabando por dinamizar quase todas as estruturas culturais existencializadas por uma época histórica. Coisa após a qual, como diria o poeta da música “nada será (ou poderia ser) como antes”.

A história nos tem mostrado que certos ativismos político-sociais vêm de terrenos ideológicos às vezes superficiais. No entanto, o ativismo cultural que vemos no teatro elisabetano, vem da totalidade da característica maior da vida humana: A CULTURA.

CONCLUSÃO

No início do século XX, o encenador inglês Gordon Craig e o diretor russo K. Stanislavski se unem em razão da realização da peça *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou. A montagem desta peça gerou um novo conceito para as encenações de peças shakespearianas, em razão da forma altamente pessoal, num drama simbolista quase hermético, com que Craig apresenta seu Hamlet. Craig se via às voltas com a pergunta: “encenar ou não Shakespeare?” O que fez surgir dois artigos de sua autoria intitulados “Os fantasmas nas tragédias de Shakespeare” e “As peças de Shakespeare”. Em ambos, encontramos a afirmação de que é impossível encenar Shakespeare, sobretudo pela dificuldade de alcançar, no palco, a representação da espiritualidade em suas peças, entre outros aspectos. Fiel aos ideais do movimento simbolista, Craig, especialmente no segundo artigo mencionado, valeu-se da experiência quando da montagem de Hamlet para defender tal tese.

No livro *Shakespeare nosso contemporâneo*, Jan Kott se empenha em argumentar favoravelmente às encenações de peças de Shakespeare, como que tomado pela vontade de confrontar os argumentos de Gordon Craig.

Em seu texto, Kott busca demonstrar a possível leitura e releitura de Shakespeare para além dos limites do mundo inglês e mesmo do renascimento inglês, assim como quer apresentar o dramaturgo em sua total possibilidade de penetração para além dos limites dos estudos acadêmicos. Para o autor polonês, Shakespeare alcançou um grau de imortalidade que o faz capaz de adentrar os portões de nossas casas e estabelecer diálogo acerca das questões mais atuais, da mesma forma com que se fez ouvir diante de seu público elisabetano. Em

determinados momentos sua voz se faz ouvir de forma mais sincrônica, ao passo que em outros, embora menos vigorosa, não silencie, estendendo-se em perceptível diacronia.

A geografia de Shakespeare pode ser a mais inglesa como pode ser a polonesa, a americana, a asiática.

Kott comenta como Shakespeare, que talvez nunca tenha visto o mar e situou cidades como Milão e Florença à beira-mar, apesar de ser ignorante em geografia, “conhecia os homens e o grande mecanismo” e falava de um mundo em que mudam os reis, mas “o grande mecanismo é sempre o mesmo”.²⁴⁸

A proposta de Kott que, àquele momento, significou algo inteiramente novo, tem sido discutida, ao longo das últimas décadas, e suscitado abordagens críticas favoráveis e desfavoráveis. Dizer que *Hamlet* é uma “peça esponja”, já que tem sido capaz de absorver os conflitos de nosso tempo, e analisar *Ricardo III* (na cena em que Lady Anne se entrega ao algoz de seu sogro e marido) auxiliado por sua experiência com “a noite dos campos de concentração”, por exemplo, significou algo absolutamente inovador.

O impacto que Jan Kott provocou fez com que, no final da década de 80 do século passado, um grupo de pensadores, com a presença do próprio Kott, se engajasse num amplo debate que, ao final, resultou na publicação de livro sob o título: *Is Shakespeare still our contemporary?*, em cujo texto introdutório encontramos a seguinte passagem:

Kott has never lacked opponents and detractors. The Shakespearian scholar Helen Gardner called his theories an “outrageous arrogance”; while Bertolt Brecht, whom Kott often quotes, insisted that Shakespeare should always be regarded as a man of his time, the product of a particular moment in history. His ‘universality’, if it can be called that, lay solely in the way in which he illustrates a phase in human development. (...)²⁴⁹

O propósito do encontro foi a realização de amplo debate sobre conceitos como os de *universalidade* e *contemporaneidade*, assim como sobre a aplicação

²⁴⁸ Luís Fernando RAMOS, Apresentação in Jan KOTT. *Shakespeare nosso contemporâneo*, p.13.

²⁴⁹ John ELSOM (Edit.). *Is Shakespeare still our contemporary?*, p. 4.

de tais conceitos às peças do bardo inglês. Contudo, o que nos chamou mais a atenção foi o quanto estas peças vêm afetando as sensibilidades e o quanto, mesmo podendo ser analisadas sob percepções altamente diferenciadas, vêm gerando tais discussões que, independentemente dos pontos de vista defendidos, são sempre extremamente enriquecedoras.

David Thacker, diretor artístico do teatro Young Vic, fala nos seguintes termos sobre a experiência de dirigir a peça *Péricles* e a resposta da platéia ao final da encenação:

I have never experienced a comparable reaction. I knew then instantly what was the point of doing Shakespeare. It is to touch chords in the hearts of the audience, so that they can place their own experience in the context of a work that a great artist has provided for them, and can recognize that their experiences are not entirely personal to themselves but are shared by a broad cross-section of humanity.²⁵⁰

Tomando este trecho em consideração, e mais os inumeráveis outros momentos em que grandes nomes do teatro e da literatura expressam seu sentimento de respeito e admiração pelo gênio de Stratford, a possibilidade do dramaturgo elisabetano ter ou não algo a dizer ao nosso mundo parece encontrar respostas diversas, contudo quase sempre convergindo para o fato de que realmente há muito o que *ouvir* e *ler* em tais peças, com fiéis defensores da contemporaneidade e universalidade das personagens shakespearianas.

O próprio Jan Kott, na obra em foco, esclarece que, desde o tempo em que encenava no Theatre ou no Globe, Shakespeare vem se mostrando, de uma forma ou de outra, nosso contemporâneo, ainda que em certos momentos da história posterior ao auge do teatro elisabetano, sua voz seja mais audível e necessária que em outros.

Nas palavras de Jan Kott:

But what do we mean by 'contemporary'? I think it's obvious. It is some kind of relationship between two times, one on the stage and the other off it. One is the time inhabited by the actors, the other is the time inhabited by the audience. The relationship between those two times is what finally establishes whether Shakespeare is considered to be a contemporary or

²⁵⁰ John ELSOM (Edit.). *Is Shakespeare still our contemporary?*, p. 22.

not. When the two times are closely connected, then Shakespeare is our contemporary.²⁵¹

As adaptações para o cinema, sem querermos estabelecer uma crítica sobre esta arte, muitas vezes buscam uma forma alternativa de aproximar Shakespeare ao gosto mais contemporâneo, mostrando, mais uma vez, que suas personagens ainda têm o que dizer, ou ainda fazem sentido. A adaptação bastante audaciosa de Kurosawa, *Trono manchado de sangue*, para *Macbeth*, como diz Kott, encontrou um novo espaço histórico para Shakespeare, no qual o que havia de mais contemporâneo era o terror.

As considerações acima objetivam expor o fato de que falar sobre o ativismo sociocultural do teatro elisabetano é algo que pode ser tomado como fenômeno localizado, ou seja, relativo ao Renascimento inglês e à cultura do povo inglês; contudo, estudar o fenômeno teatral que o período fez surgir, implica em reconhecer que no centro deste imenso e efervescente palco há uma figura que se destaca e que rompeu as fronteiras do espaço-tempo fazendo-se, ela própria, fonte de irradiação de sua arte de forma, até hoje, ilimitada. William Shakespeare é a figura-chave para compreendermos tal ativismo e, como não poderia ser diferente, aquele que nos motivou inicialmente a realizarmos esta pesquisa. Vale aqui a seguinte reflexão: o antropólogo norte-americano Edward M. Bruner, em excelente ensaio intitulado “O *approach* psicológico na Antropologia”, escreve: “Cada homem é, em certos aspectos, como *todos* os outros homens; como *alguns* outros homens; como *nenhum* outro homem”²⁵². Isto significa que o modo pleno de considerarmos os seres humanos implica universalidade, regionalidade e individualidade. Ora, o teatro elisabetano, mormente com Shakespeare, discute antes de tudo as misérias e grandezas do ser humano em suas características intrínsecas e intemporais; esquadrinha a humanidade em transformação do homem do renascimento cultural inglês; por fim, como diria Pascal (séc. XVII), se volta ao “mistério interior da alma humana” em sua personalidade. Assim,

²⁵¹ *Ibidem*, p. 12.

²⁵² Sol TAX (Org.). *Panorama da antropologia*, p. 220.

consoante o mencionado antropólogo, essa tríade (universalidade, regionalidade e individualidade) garante tanto a sincronicidade quanto a diacronicidade dos autênticos clássicos.

Chegamos ao final deste escrito com a convicção de que nossa hipótese inicial se verificou, de que ao longo da trajetória que nos trouxe até este momento conclusivo, estivemos em contato com grandes mentes do passado e do presente num diálogo maravilhado com a grandeza da arte teatral de modo mais amplo, e com o significado especialmente revolucionário do teatro elisabetano.

Harold Bloom, ao publicar *Shakespeare: a invenção do humano*, defende a tese de que Shakespeare, ao dar vida a suas personagens da forma como o fez, ao mesmo tempo inventou o homem moderno. Se esta idéia parece audaciosa demais, Bloom não poupou tempo ou estudo para, ao longo das quase novecentas páginas de seu escrito, sustentar a genialidade daquele que, por meio da arte, apresentou o homem a si mesmo, no início dos tempos modernos. Respalado pelo também genial Samuel Johnson, Bloom nos diz que:

Para Johnson, a essência da poesia era a *invenção*, e somente Homero é rival de Shakespeare em originalidade. Invenção, tanto para Johnson quanto para nós, é um processo de descoberta. A Shakespeare devemos tudo, afirma Johnson, querendo dizer que Shakespeare nos ensinou a compreender a natureza humana. Johnson não chega a dizer que Shakespeare nos inventou, mas identifica o verdadeiro teor da mimese shakespeariana: “A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente”.²⁵³

Dada a riqueza do fenômeno em foco, haveria de ser-nos perfeitamente possível direcionarmos uma pesquisa de doutorado que se voltasse a uma única peça ou a um único autor do teatro elisabetano; contudo, nosso objetivo foi o de estabelecer uma reflexão mais abrangente em termos de focalização, de forma a entendermos os extraordinários processos de transformação do contexto sociocultural inglês, impulsionados grandemente pela arte teatral. Não quiséramos, quem sabe por excesso de admiração, esquecer que o teatro elisabetano no Renascimento inglês é um vórtice, uma espécie de redemoinho

²⁵³ Harold BLOOM, *Shakespeare: a invenção do humano*, p.26.

artístico-cultural, do qual vários participaram. Apenas o que hoje podemos constatar é ter sido William Shakespeare o dinamismo mais refinado desse vórtice – como que luminosa estrela na espiral do que estamos denominando ativismo sociocultural. O valor é de todos, mas, ao que nos parece hoje, a suprema realização é a do poeta de Stratford.

Michel Foucault ajudou-nos a estabelecer as bases teóricas para a compreensão de uma realidade desde suas estruturas mais profundas até a emergência de um sujeito autônomo a representar-se nos palcos e a fazer vibrar nas mentes e nos corações do público novas metas para a expressão humana.

Retomamos o teatro desde sua origem até o auge dos “Wooden O” do Renascimento inglês, para evidenciarmos a trajetória desta arte até o momento em que ela adentrou a modernidade querendo fazer não só parte dela, mas ser uma das responsáveis pelo momento novo.

No ano de 1556 é publicado um édito proibindo casamentos clandestinos, sem ordem expressa dos pais e, em 1579 temos a “Ordenação de Bloys”, considerando raptor e punindo com morte “sem esperança de graça nem perdão”, os que casassem menores de vinte e cinco anos sem o consentimento dos pais.²⁵⁴ E, em 1595-96, temos Shakespeare a apresentar-nos dois jovens italianos, filhos de famílias rivais, que se casam “clandestinamente” por amor e vêem suas vidas despedaçadas pela intolerância de uma sociedade inteira (*Romeu e Julieta*), momento de grande comoção para platéias da época, mas não só.

Em Shylock (*O mercador de Veneza*) e Barabas (*O judeu de Malta*), as vozes das personagens protagonistas se voltam contra outra intolerância: a religiosa, provocando comoções igualmente fortes.

Otelo, *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth*, *Tamburlaine*, *Volpone* e muitos, muitos outros nomes, não foram apenas uma forma de entretenimento, significaram a força transformadora de uma arte que, no especial cenário do Renascimento inglês, colocou o homem diante do maior mistério: o próprio HOMEM. Neste

²⁵⁴ Luc FERRY, *O homem-deus ou o sentido da vida*, p. 116.

confronto não pretendeu diminuí-lo ou enaltecê-lo em demasia, mas sim, deixar mais nítida uma perspectiva de auto-transformação, de auto-transcendência.

Seja-nos permitido terminar este escrito com mais um soneto do cisne de Avon, cujos versos proféticos falam da imortalidade conferida pela arte. O Shakespeare do teatro e o Shakespeare poeta são uma única realidade a soprar, como uma brisa suave, suas belezas de forma infinita.

71.

Ah! não chores por mim, quando eu tiver morrido,
Senão enquanto, lento, o sino soluçar,
Dizendo ao mundo vil que dele enfim partido
Entre os vermes, mais vis ainda, irei morar;
Não, não te lembres, se tu leres estas rimas,
Da mão que as escreveu; porque eu te adoro, e tanto,
Que chego a preferir da mente me suprimas,
Se ao pensares em mim te amargurar o pranto.
Se estes meus versos – digo – olhares algum dia,
Quando eu tiver com a argila a carne confundida,
Não murmures sequer meu nome sem valia,
Mas deixa teu amor findar com minha vida;
 Não vendo a tua mágoa, o sábio mundo, assim,
 Não zombará de ti servindo-se de mim.²⁵⁵

²⁵⁵ William SHAKESPEARE, *Sonetos*, trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, p. 79.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Catherine M.S. *Shakespeare – The life, the works, the treasures*. UK: Royal Shakespeare Company, 2006.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas: Jean Voilquin e Jean Capelle. Estudo introdutivo de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

AUDEN, W.H. *El mundo de Shakespeare*. Tradução para o espanhol: Mariano García. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 1999.

BACH, Augusto. “Arqueologia no prefácio de *As Palavras e as Coisas*”, in *Tempo da Ciência*, (12), 24, 2005, pp. 35-60.

BEADLE, Richard. (editor). *The Cambridge companion to Medieval English Theatre*. Cambridge/New York, 1994.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Tradução: Álvaro Cabral. Apresentação de Paulo Francis. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Edit., 1981.

BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3ª ed. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

BLOOM, Harold. *Shakespeare – a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Hamlet – poema ilimitado*. Tradução de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BOQUET, G. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

BRYSON, Bill. *Shakespeare – The World as a Stage*. New York: Atlas Books, 2007.

BURGESS, Anthony. *Nada como o sol*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. *A Literatura Inglesa*, 2ª ed. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

BURKE, Peter. *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1999.

CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

CARRELL, J.L. *O segredo de Shakespeare*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008.

CARSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

CASSIRER, Ernst. *El problema del conocimiento*, (4 vols.) México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Trad. João Azenha Jr., Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAWLEY, A.C. (editor). *Everyman and Medieval Miracle Plays*. London, North Clarendon-USA: Orion Publishing Group & Tuttle Publishing, 1993.

CHASTENET, Jacques. *A vida de Elizabeth I, de Inglaterra*. Trad. José Saramago. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1988.

_____. *The Canterbury Tales*. Hertfordshire, UK: Wordsworth Editions, 1995.

CHENEY, Patrick (Editor). *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Cambridge/ New York, 2004.

CIVITA, Victor (Editor). *Teatro Vivo. Introdução e História*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

CUNNINGHAM, J.V. *The Renaissance in England – the men, the knowledge and the literature*. New York: Harcourt, Brace & World, inc., 1966.

DUARTE Jr., J. F., *Itinerário de uma crise: a modernidade*, Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

_____. *O sentido dos sentidos – a educação (do) sensível*. 3ª ed. Curitiba: Criar Edições, 2001.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 9ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

EHRENFELD, David. *Arrogância do Humanismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1992.

FALCON, Francisco; RODRIGUES, A. E. *A formação do mundo moderno*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2006.

FERRY, Luc. *O homem-deus ou o sentido da vida*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

FOUCAULT, Michel. “História e descontinuidade” in SILVA, M.B. (Org.) *Teoria da História*. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Martins Fontes/ Portugália Ed., s/d.

_____. *O que é um autor?* 3ª ed. Lisboa: Vega, 1992.

FRUGONI, Chiara. *Invenções da Idade Média*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2007.

FRYE, Norton. *Sobre Shakespeare*. Tradução e notas: Simone Lopes de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

GASSNER, John. *Medieval and Tudor Drama*. NewYork/London: Applause Books, 1987.

_____. *Mestres do Teatro I. 3ª ed.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

GOMES, João Carlos Lino. "Nota sobre o conceito de epistême em Michel Foucault". *In Revista Síntese*, vol. 18, nº 53, abril/junho/1991.

GREGORY, Philippa. *A irmã de Ana Bolena*. Trad. Ana Luiza Borges. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

_____. *O amante da virgem*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

_____. *A princesa leal*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

_____. *A herança de Ana Bolena*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations - The circulation of social energy in Renaissance England*. California: University of California Press, 1988.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena – ensaios de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HALL, A. Rupert. *A revolução na ciência: 1500-1750*. Lisboa: Edições 70, 1988.

HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

_____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

_____. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

_____. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Ed. Globo, 2008.

HOLDEN, Anthony. *Shakespeare – vidas ilustradas*. São Paulo: Ediouro, 2003.

HONAN, Park. *Shakespeare – Uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Londrina: Campanário, 2000.

JONSON, Ben. *Volpone*, <http://www.bibliomania.com/0/6/238/1090/frameset.html>

KERMODE, Frank. *A Linguagem de Shakespeare*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro/São Paulo: 2006.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KOYRÉ, Alexandre. *Estudos de História do Pensamento Filosófico*. Rio de Janeiro: Edições Forense, 1991.

KURIYAMA, Constance Brown. *Christopher Marlowe – a Renaissance Life*. Ithaca / London: Cornell University Press, 2002.

LAÍNEZ, Fernando Martínez. *Escritores e espões. A vida secreta dos grandes nomes da Literatura mundial*. Trad. Angela Dutra de Menezes. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 2005.

LAMONT, Corliss. *The Philosophy of Humanism*. 8th. Edition. 1997, www.corliss-lamont.org/philos8.pdf.

LASKI, Harold. *O liberalismo europeu*. São Paulo: Mestre Jou Ed., s/d.

LAUAND, J. *Cultura e educação na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LINGS, Martin. *A Arte Sagrada de Shakespeare*. Trad. Mateus Soares de Azevedo e Sérgio Sampaio. São Paulo: Polar, 2004.

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare's Voice*. New York: Theatre Communication Group, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Introdução ao Teatro*. 7ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

MARLOWE, Christopher. *The Jew of Malta*. Edited by James R. Siemon, second edition fully revised. London/A&C Black, New York: NN Norton, 1994

_____. *Edward II*. New York: Bard Books/Published by Avon, 1974.

_____. *Fausto*. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Ed. Hedra, 2006.

_____. *The Plays*. Hertfordshire, UK: Wordsworth Editions Limited, 2000.

_____. *Complete Poems*. New York: Dover Publications, Inc., 2003.

MARTINS, Márcia (org.). *Visões brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2004.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MONDADORI, Arnaldo (Editor). *Grande História Universal - O Renascimento*. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.

_____. *Grande História Universal - O século XVI*. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.

_____. *Grande História Universal - O absolutismo*. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.

MORAIS, Regis de. *Estudos de Filosofia da Cultura*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

_____. *Arte: a Educação do Sentimento*. São Paulo: Letras & Letras, 1992.

_____. *Evoluções e revoluções da ciência atual*. Campinas: Alínea ed., 2007.

_____. *Cultura brasileira e educação*. Campinas: Papyrus Editora, 1989.

MORUS, Tomás. *A Utopia*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MOURTHÉ, Claude. *Shakespeare*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MULLANEY, Steven. *The place of stage - license, play, and power in Renaissance England*. Michigan: University of Michigan Press, 2003.

NAUGRETTE, Catherine. *Estética Del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes Del Sur, 2004.

NOLEN, Stephanie *et alii*. *O rosto de Shakespeare*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2004.

NYE, Robert. *O relato íntimo de Madame Shakespeare*. Trad. Lídia Luther. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Trad. J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. *Diccionario de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

PERNOUD, Régine. *O mito da Idade Média*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.

PETERSON, Marianna Allen. *Introdução à filosofia medieval*. Foz de Iguaçu: PROEDI, 1981.

PIERPONT, Cláudia Roth. "Reis das telas e palcos" *in Revista Piauí*, n. 24, setembro/2008, pp. 48-55.

PLAIDY, Jean. *Assassinato Real (A vida e a morte de Ana Bolena na corte de Henrique VIII)*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RANDALL JR., John. *La formación del pensamiento moderno*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1954.

ROGERS, P. *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford Univ. Press, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

_____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

ROUBINI, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SECARA, Maggie. *A compendium of common Knowledge - 1558-1603 - Elizabethan commonplaces for writers, actors and re-enactors*. 8ªed. www.renaissance.dm.net/compendium/, 2005.

SERGI, Giuseppe. *La Idea de Edad Media*. Barcelona: Crítica, 2001.

SHAKESPEARE, William. *The complete works*. New York: Gramercy Books, 1975.

_____. *Sonetos*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Sonetos Completos*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

_____. *Noite de Reis*. Trad. Beatriz ViégasFaria. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *A comédia dos erros*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *A tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *O mercador de Veneza*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. *O mercador de Veneza*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. *Hamlet*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Macbeth*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2003.

_____. *O Rei Lear*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

_____. *Ricardo III*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Bem está o que bem acaba*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHAKESPEARE'S GLOBE – *The Guidebook*. UK: Spinney Publications, 1998.

SIBONY, Daniel. *Na companhia de Shakespeare – fúria e paixão em doze peças*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

SÓFOCLES, *Édipo Rei*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SOUZA, José Antonio de Camargo Rodríguez de (org.). *Pensamento Medieval – X Semana de Filosofia da Universidade de Brasília*. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STEVENS, K.; MUTRAN, M.H. *O teatro inglês da Idade Média a Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

SUHAMY, Henri. *Enrique VIII*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2004.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare – o gênio original*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TAYLOR, J.; NELSON, A.H. *Medieval English Drama – Essays Critical and Contextual*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1972.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia do homem*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2004.

VICENTE, Gil. *O auto da barca do inferno*. Apresentação e notas de Ivan Teixeira. 8ª ed. São Paulo: Ed. Ateliê, 2006.

_____. *Auto da Alma*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007.

VIGOTSKI, L.S. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIZIOLI, Paulo. *A literatura inglesa medieval*. Ed. bilíngüe. Introdução, seleção, trad. e notas: Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

WHITEHEAD, Alfred North. *Science and the Modern World*. New York: Macmillan, 1925.

WICKHAM, Glynne. *The Medieval Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1988.

YATES, Frances A. *La Filosofía oculta en la Época Elisabelina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz – A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

YOUNG, Alan R. *Hamlet and the visual arts, 1709-1900*. London: Delaware, 2002.

SITES PESQUISADOS:

Actors in Elizabethan England

http://findarticles.com/p/articles/mi_gx5229/is_2003/ai_n19152674

http://en.wikipedia.org/wiki/Boy_player

http://en.wikipedia.org/wiki/Playing_company

http://en.wikipedia.org/wiki/Admiral%27s_Men

http://en.wikipedia.org/wiki/Lord_Chamberlain%27s_Men

http://en.wikipedia.org/wiki/King%27s_Men_%28playing_company%29

http://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Fletcher

http://en.wikipedia.org/wiki/John_Heminges

http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Condell

http://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Henslowe

A compendium of common knowledge - 1558-1603 - Elizabethan commonplaces for writers, actors, and re-enactors.

www.renaissance.dm.net/compendium/

A pictorial biography of William Shakespeare,

<http://www.cv81pl.freemove.co.uk/life.htm>

David Weil Baker

BAKER, David Weil. "Topical utopias: radicalizing humanism in sixteenth-century England",

<http://gracewood0.tripod.com/bakermore.html>.

Ben Johnson,

<http://www.bartleby.com/216/0101.html>

<http://www.sirbacon.org/links/jonson.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Ben_Jonson#Drama_2

<http://www.wsws.org/articles/2003/jun2003/volp-j24.shtml>

<http://www.123helpme.com/view.asp?id=7844>

<http://shakespeare.palomar.edu/folio1.htm#Beloved>

BRAICK, Patrícia. "A Reforma Protestante na Inglaterra - Henrique VIII",

http://www.casadehistoria.com.br/cont_06_04.htm

Christopher Marlowe

<http://www.youngvic.org/assets/attachments/resource-packs/young-genius-tamburlaine.pdf>

http://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Marlowe

The complete works of Christopher Marlowe, an electronic edition,

<http://www.perseus.tufts.edu/Texts/Marlowe.html>

<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.03.0013>

<http://www.classicreader.com/read.php/bookid.1078/sec.4/>

Education in England,

<http://www.dg.dial.pipex.com/history/text01.shtml>

Elizabethan Theatre,

<http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-amphitheatre.htm>

<http://www.britainexpress.com/History/elizabethan-theatre.htm>

<http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-biography-elizabethan-theatre-playhouse-inn-yards.htm>

<http://www.fathom.com/feature/35253/>

<http://www.uky.edu/FineArts/Theatre/Federal%20Theatre%20Project/FTP.htm>

<http://www.britannia.com/history/londonhistory/histrose.html>

<http://www.geocities.com/Athens/Academy/8381/houses.html>

<http://home.clara.net/rogerpattenden/roseplayhouse.html>

<http://emc.english.ucsb.edu/imagesII/Elizabethan Stage 7 L.jpg>

English Literature – Medieval English Drama,

http://www.eng.fju.edu.tw/English_Literature/englit_1/meddrama.htm

Desiderius Erasmus of Rotterdam,

<http://www.erasmus-foundation.org/xhtml/erasmus.htm>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Erasmus>

Everyman – a Morality play,

<http://www.miracleplayers.org/everyman/>

Folger Shakespeare Library,

<http://www.folger.edu/sitemap.cfm>

Gammer Gurton's Needle,

<http://www.theatrehistory.com/british/bellinger004.html>

Gorboduc - Thomas Norton and Thomas Sackville,
<http://www.uoregon.edu/~rbear/gorboduc.html>

Gorboduc, or the Tragedy of Ferrex and Porrox by Clare Rider, The Archivist,
<http://www.innertemple.org.uk/archive/gorboduc.html>

Medieval Theatre – Medieval Drama,

<http://www.theatrehistory.com/medieval/>

<http://www.alientravelguide.com/art/drama/origins/medthetr.htm>

<http://wwwkenya.freeuk.com/paul.goodings/Chester.htm>

http://www.eng.fju.edu.tw/English_Literature/englit_1/meddrama.htm

<http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/medieval.htm>

<http://www.imagi-nation.com/moonstruck/spectop006.html>

<http://www.theatrehistory.com/medieval/medieval001.html>

http://www.yorkmysteryplays.org/index_highres.htm

<http://www.english.emory.edu/DRAMA/MedievalArt.html>

<http://www.ccs.k12.in.us/chsPA/drama/Students/MEDIEVAL%20THEATRE/page6.htm>

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg

<http://www.lemoyne.edu/vpa/medieval.htm>

Ralph Roister Doister,

http://home.vicnet.net.au/~bard/Ralph_Roister_Doister.html

The Castle of Perseverance – A modernization by Alexandra F. Johnston,
based on an acting edition prepared by David M. Parry,
<http://www.chass.utoronto.ca/~ajohnsto/cascomp.html>

William Shakespeare:

Freud interpreta Shakespeare

http://www.bernardojablonski.com/pdfs/graduacao/freud_interpreta_shakespeare.pdf

Mr. William Shakespeare and the internet,

<http://shakespeare.palomar.edu/>

William Shakespeare Info-site,

<http://www.william-shakespeare.info/site-map.htm>

Shakespeare Online,

<http://www.shakespeare-online.com/index.html>

Shakespeare Resource Center,

<http://www.bardweb.net/plays/index.html>

Shakespeare's Globe,

<http://www.shakespeares-globe.org/>

Stratford-upon-Avon and William Shakespeare,

<http://www.cv81pl.freemove.co.uk/stratford.htm>

William Shakespeare,

<http://br.geocities.com/sofiabevilaqua/links.htm>

Pre-shakespearean interludes,

<http://www.wayneturney.20m.com/preshakespeareaninterludes.htm>

Renascimento – Inglaterra – Era Elisabetana

Renaissance – The Elizabethan World,
<http://elizabethan.org/>

Renaissance in England,
<http://www.britainexpress.com/History>

A Reforma Protestante na Inglaterra:
http://www.casadehistoria.com.br/cont_06_04.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/English_Reformation
<http://www.britainexpress.com/History/tudor/39articles-text.htm>
<http://www.tudors.org/the-tudors-elizabethan-reformation-an-agenda.php>

Thomas Kyd

http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Kyd
<http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc25.html>
<http://www.theatrehistory.com/british/kyd001.html>
MAZZIO, CARLA, “Staging the Vernacular: Language and Nation in Thomas Kyd’s *The Spanish Tragedy*”, <http://www.luminarium.org/renlit/kydessay.htm>
<http://www.sparknotes.com/drama/spanishtragedy/context.html>
<http://www.123helpme.com/view.asp?id=7821>
http://web.uniovi.es/SEDERI/Sederi17_Journal/coral.pdf
<http://www.elizabethanauthors.com/span1.htm>

FILMOGRAFIA

A BELA DO PALCO (sobre o teatro da restauração – 1660), Direção de Richard Eyre, 2006.

A MEGERA DOMADA (Shakespeare), Direção de Franco Zeffirelli, 1967.

A OUTRA (baseado no romance de Philippa Gregory: *A irmã de Ana Bolena*), Direção de Justin Chadwick, 2008.

AS YOU LIKE IT (Shakespeare), Direção de Paul Czinner, 1936.

ELIZABETH (sobre os primeiros tempos do reinado de Elizabeth I), Direção de Shekhar Kapur, 1997.

ELIZABETH – the golden age – Direção de Shekar Khapur, 2007.

GRANDES EXPLORADORES – Walter Raleigh – Documentário – História Viva em Cartaz, Duetto Editorial, 1994.

HAMLET (Shakespeare), Direção de Laurence Olivier, 1948.

HAMLET (Shakespeare), Direção de Franco Zeffirelli, 1990.

HAMLET e a criação do sujeito moderno - Rodrigo Lacerda, Palestra - Espaço cultural CPFL - TV Cultura, Co-produção CPFL e TV Cultura, 2005.

HENRIQUE V (Shakespeare), Direção de Laurence Olivier, 1944.

HENRIQUE V (Shakespeare), Direção de Kenneth Branagh, 1989.

MACBETH (Shakespeare), Direção de Roman Polanski, 1971.

MUITO BARULHO POR NADA (Shakespeare), Direção de Kenneth Branagh, 1993.

O MERCADOR DE VENEZA (Shakespeare), Direção de Michael Radford, 2005.

OTHELO (Shakespeare) Direção de Oliver Parker, 1995.

O TEATRO DO MUNTO (Partes 3 e 4), realização TV Cultura.

O TEATRO DO MUNDO (Partes 5 e 6), realização TV Cultura.

REI LEAR (Shakespeare), Direção de Michael Elliott, 1984.

RICARDO III - UM ENSAIO (Shakespeare). Documentário, direção de Al Pacino, 1996.

ROMEU E JULIETA (Shakespeare), Direção de Franco Zeffirelli, 1968.

ROSENCRANTZ E GUILDENSTERN ESTÃO MORTOS (Hamlet), Direção de Tom Stoppard.

SHAKESPEARE APAIXONADO, Direção de John Madden, 1998.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (Shakespeare), Direção de Michael Hoffmann, 1999.

THE THEMES OF SHAKESPEARE, análise de peças de Shakespeare, por Autoridades do Shakespeare Institute - Stratford Upon Avon, The Stratford Shakespeare Company, 1997.

THE TUDORS, primeira temporada – People + Arts, 2007.

TRONO MANCHADO DE SANGUE (Adaptação de Macbeth – Shakespeare), Direção de Akira Kurosawa.